BRAVO!

SETEMBRO 2001 - ANO 4 - Nº 48 - R$ 8,00 www.bravonline.com.br

ISSN 1414-980X

ARTES PLÁSTICAS
BALTHUS: O EROTISMO CONTRA O ASSÉDIO DA VANGUARDA

CINEMA
STEVEN SPIELBERG INFANTILIZA OS ROBÔS DE KUBRICK

TELEVISÃO
O MUNDO EM QUE ATÉ O REALISMO É DE MENTIRA

DANÇA
CULLBERG E O NOVO VÔO DO CISNE

Miles Davis

O sopro do jazz

O melhor de MILES DAVIS, o profético herói do trompete, é relançado nos dez anos de sua morte

Capa: Miles Davis em foto de Lynn Goldsmith, 1989. Nesta pág., e na pág. 6, cena do espetáculo *O Lago dos Cisnes*, com coreografia de Matz Ek

ARTES PLÁSTICAS

CINEMA

MÚSICA

(CONTINUA NA PÁG. 6)

DESTAQUES DA CAPA: LEE STALSWORTH/DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / GUTO SEIXAS / DIVULGAÇÃO

BRAVO!

(CONTINUAÇÃO DA PÁG. 4)

TELEVISÃO

LIVROS

TEATRO E DANÇA

SEÇÕES

O melhor da cultura em setembro: espetáculos, livros, música, exposições, programação de TV e filmes em destaque nesta edição

Gota d'Água, musical, em São Paulo, pág. 144

Niemeyer, um Romance, livro de Teixeira Coelho, pág. 130

Carícias, peça do dramaturgo catalão Sergi Belbel, no Rio, pág. 140

Inteligência Artificial, filme de Steven Spielberg, pág. 52

O Lago dos Cisnes, com o Cullberg Ballet, em São Paulo, Rio e Porto Alegre, pág. 134

A Maldição do Vale Negro, teatro, em São Paulo, pág. 143

Os Normais, TV, pág. 111

Audio, CD do Blue Man Group, pág. 88

José van Dam, recital de canto, em São Paulo, pág. 92

As Lágrimas de Heráclito, de Padre Vieira, edição bilíngüe italiano-português, pág. 128

Realismo na TV, pág. 100

Um Dia em Setembro, documentário, pág. 113

Bufo & Spallanzani, filme de Flávio Tambelline, pág. 67

Exposição de Efrain Almeida, no Rio, pág. 47

A Afinação do Mundo, livro de Murray Schafer, pág. 94

Paradeiro, CD de Arnaldo Antunes, pág. 90

O Mundo Moderno, série de documentários, pág. 106

Retrospectiva de Balthus, em Veneza, pág. 28

Festival Rio BR, cinema, pág. 60

Riccardo Muti e Filarmônica do Scala de Milão, concertos, em São Paulo, pág. 80

Ano Miles Davis, relançamentos em CDs, pág. 72

Ô, Copacabana!, livro de João Antônio, pág. 114

NÃO PERCA

Noites do Norte, show e CD de Caetano Veloso, pág. 95

Waldemar Cordeiro, exposição, em São Paulo, pág. 34

Quando a Sombra Descola do Chão, livro de Daniele Del Giudice, pág. 122

INVISTA

Experimentação nos Anos 60, exposição, no Rio, pág. 42

Drácula, o Filme e a Música, espetáculo de Philip Glass no Rio, SP e Porto Alegre, pág. 84

Emmanuel Pahud, concerto, em São Paulo, pág. 96

FIQUE DE OLHO

O Cheiro de Deus, romance de Roberto Drummond, pág. 131

Borges no Brasil, livro, pág. 130

Play, CD e DVD de Moby, pág. 90

Fotógrafos Alemães no Brasil do Século 19, exposição, em Salvador, pág. 40

FOTOS DIVULGAÇÃO EXCETO: *GOTA D'ÁGUA*: CAL OPPIDO/DIVULGAÇÃO / MILES DAVIS: DON HUNSTEIN/DIVULGAÇÃO / *BUFO & SPALLANZANI*: VANTOEN PEREIRA JR./DIVULGAÇÃO

Adoro BRAVO!. É um oásis na mediocridade de nossas bancas. Parabéns.

Elizabeth Lourenço
via e-mail

Senhora Diretora,

Ensaio!

Não é de se admirar que exaurida a polêmica em torno da obra do cineasta Stanley Kubrick, o sr. Sérgio Augusto de Andrade eleja um novo Davi para Cristo, enquanto pranteia a morte vilipendiada de um dos seus muitos Golias (*Uma Fraude Calculada*, **BRAVO!** nº 47, agosto de 2001). Não fosse desnecessário enaltecer os méritos de um judeu, feio e neurótico, lançar com seu humor a pedra que estremece os cânones de uma sociedade sufocada na rigidez de seus muitos arquétipos, talvez só me restasse apelar à lembrança de três cenas antológicas do cinema-catarse criado por Woody Allen. A comoção de Woody quando criança, num passeio com a tia por Manhattan no filme *A Era do Rádio*; um beijo trocado entre um professor de literatura e sua jovem aluna, durante um rápido blackout, no filme *Crimes e Pecados*; a cena final do filme *Broadway Danny Rose*, em que os protagonistas se reencontram na rua, e conversam sem que os ouçamos, à medida que a câmera se afasta.

Oscar de Lira
São Paulo, SP

Teatro

Um grupo de atores e diretores de teatro de nossa cidade discutiu a matéria *A Responsabilidade do Artista*, por Marici Salomão (**BRAVO!** nº 47, agosto de 2001), em que o dramaturgo Luís Alberto Abreu acusa o teatro de se distanciar do público. Discordamos quando ele fala sobre o afastamento do artista de teatro e o seu público e afirma: "...e o público do nosso tempo tem sido excluído. O teatro não se dá só na sala de ensaio, nem só no palco. O teatro se dá na relação com o público. Quem faz teatro deveria fazer uma revisão urgente sobre por que e para que ele quer o público...". Parece que Abreu se esquece que hoje em dia o público só pensa em assistir a peças de graça ou, então, assistir a uma historinha, e quando isso não acontece, fica insatisfeito. Isso significa um público diferente daquele dos anos 60 e 70, que freqüentava o teatro a fim de absorver o que o artista tinha para dizer. O público hoje não tem uma cultura artística para teatro. Será que isso não é mais um motivo para esse distanciamento? Será que o artista de teatro tem de correr atrás desse público? Será que a televisão não tem um percentual de culpa nesse comportamento?

Jader Guterres de Mello
Santa Maria, RS

Beethoven

Sobre o artigo *A Máquina Ímpar*, de Rodolfo Coelho de Souza, o qual encerra a reportagem *Universos Paralelos* (**BRAVO!** nº 47, agosto de 2001), gostaria de considerar que: 1 — A música é uma forma de criação tão complexa, extensa e diversificada que parece difícil afirmar que a obra de Beethoven é o ponto culminante de toda a história da música ocidental. Entre os pilares da criação musical ocidental não se pode deixar de incluir Monteverdi (*Vésperas de 1610*), os *Concertos de Brandenburgo* e pelo menos duas *Paixões* de Bach, os *Oratórios* de Haydn e grande parte da obra de Mozart — lembro somente o conjunto dos concertos para piano... Independentemente de quanto a geração romântica tenha sublimado a obra de Beethoven, sua contribuição musical, definitivamente importante, não se ombreia com as poucas citações acima. 2 — Durante os anos de 1782 a 1786, Mozart tornou-se seu próprio empresário. Ele e Constance organizavam seus concertos de assinatura, que alcançaram enorme êxito. Assim, Beethoven não foi o primeiro músico independente e sem patrão. 3 — Beethoven não tinha preocupações ideológicas ou políticas. Sua angústia era muito existencial. Se não relativa aos seus difíceis relacionamentos familiares, então fundamentada na sua surdez. Demonstração clara é o *Testamento de Heiligenstadt*. O mito romântico do grande herói surdo permanece. Sua contribuição revolucionária para a música é, em geral, aumentada. Maiores, muito maiores, foram seu sofrimento e sua solidão pessoais. Atrás da obra de Mozart ou de Haydn não se encontra muita coisa: seres humanos simples.

J. A. Maluf de Carvalho
São Paulo, SP

Resposta de Rodolfo Coelho de Souza:

1 — A frase se referia ao conjunto da obra e não a obras isoladas. 2 — O leitor tem direito a essa objeção. Mas Mozart tem um significativo período como empregado e só ao mudar-se para Viena atua como compositor autônomo, enquanto Beethoven desde o início prefere o mecenato ao salário de empregado. Beethoven foi, nesse aspecto, o modelo que outros seguiram, embora ele próprio possa ter sido influenciado pelo caminho aberto por Mozart. 3 — Sobre as motivações políticas e ideológicas: o que são a Sinfonia Heróica *dedicada a Napoleão, a* Vitória de Wellington, *a* Cantata sobre a Morte do Imperador Jose 2º, *entre outros? Por fim, quanto a sua contribuição revolucionária, basta checar o que disseram Schubert, Berlioz, Schumann, Brahms, Liszt, Wagner e Schönberg sobre a importância de sua influência. Foram eles que "aumentaram" a contribuição de Beethoven.*

Na matéria *Universos Paralelos*, assinada pelos ilustres Jota J. de Moraes e Rodolfo C. de Souza, com ilustrações de Ronaldo Castro, apreciei, principalmente, a elucidação da importância que os ciclos das *Sinfonias* de Beethoven vêm tendo, tanto para a história da arte ocidental como para carreira de orquestras e regentes. As diferentes abordagens entre Daniel Barenboim e Cláudio Abbado foram muito bem ilustradas. Gostaria de fazer pequena ressalva em relação ao quadro *Peças de Confronto*, em que algumas ausências importantes e certas afirmações um tanto "fortes", decepcionaram diante da qualidade geral do que foi escrito. Entendo o fato de ser necessário selecionar as gravações mais expressivas, mas questiono se a ausência de Arturo Toscanini, junto com a NBC, cujas interpretações beethovianas continuam influenciando público e músicos até hoje, dentro de seu estilo romântico, meio que século 19, não seria falta grave, por tratar de uma comparação entre o que de mais expressivo foi realizado na fonografia. Outro ponto importante é relacionado a Herbert von Karajan, pois dizer que suas interpretações são "exageradas e egocêntricas", traz "uma" das opiniões correntes, aliás muito em voga atualmente, contraposta pelo séqüito que continua adorando esse realmente "arquicélebre maestro". Imperdoável, no entanto, é trazer ao grande público o mito criado sobre a figura de Karajan, bem como a de outros, vítimas de rótulo semelhante (vide Barenboim regendo Wagner, em Israel), de que este era nazista de carteirinha, xenófobo, anti-semita. Considerado inocente pelos tribunais de desnazificação, ninguém pode afirmar que musicalmente Karajan possui as características inerentes a tal ideologia política. Do contrário, um judeu musicalmente genial, como L. Bernstein, não teria considerado a execução de determinada obra regida por Karajan a melhor interpretação que já havia visto da mesma (fonte: *Conversando com Karajan*, de R. Osborne). Também G. Solti, foragido europeu do Holocausto, não teria dito que: "A sinfônica de Chicago é a única que pode se comparar com a Berliner de Karajan" (fonte: *Memoirs*, autobiografia, sem tradução para o português).

Roberto Guersoni Giarolla
São Paulo, SP

Televisão

Aproveitando a nova abordagem da revista sobre a televisão, gostaria de acrescentar a velha discussão sobre o patrocínio cultural, particularmente sobre a autorização do Ministério da Cultura para arrecadar R$ 4 milhões por meio de incentivos fiscais dados ao filme *Xuxa e os Duendes*. A pergunta que faço é a seguinte: O que é cultura para o Ministério da Cultura?

Paulo César P. Gonçalves
Ribeirão Preto, SP

Envie as cartas ou e-mails para esta seção indicando nome completo, RG, endereço e telefone. A revista **BRAVO!** *se reserva o direito de, sem alterar o conteúdo, resumir e adaptar os textos publicados nesta seção. As cartas devem ser endereçadas à seção Gritos de* **BRAVO!**, *rua do Rocio, 220, 9º andar, CEP 04552-000, São Paulo, SP; os e-mails, a gritos@davila.com.br*

GRITOS DE BRAVO!

EDITOR
Luiz Felipe d'Avila (*felipe@davila.com.br*)

DIRETORA DE REDAÇÃO
Vera de Sá (*vera@davila.com.br*)

REDAÇÃO (revbravo@davila.com.br)
Chefe: Josiane Lopes (*josiane@davila.com.br*). *Editores:* Almir de Freitas (*almir@davila.com.br*), Mauro Trindade (*Rio de Janeiro: mauro@davila.com.br*), Michel Laub (*michel@davila.com.br*), Regina Porto (*porto@davila.com.br*). *Repórter:* Helio Ponciano (*helio@davila.com.br*)
Editores-contribuintes: Ana Maria Bahiana (*Los Angeles*), Daniel Piza. *Revisão:* Denise Lotito, Eugênio Vinci de Moraes, Marcelo Joazeiro
Produção: Alessandra Bento de Moraes (*secretária*). *Suporte Técnico:* Leonardo R. Albuquerque (*leo@davila.com.br*)

ARTE (arte@davila.com.br)
Diretora: Noris Lima (*noris@davila.com.br*). *Editora:* Flávia Castanheira (*flavia@davila.com.br*)
Editora-assistente: Beth Slamek (*beth@davila.com.br*). *Colaboradores:* Artur Voltolini, Ricardo Pizzolli da Fonseca
Produção Gráfica: Wildi Celia Melhem (*chefe*), Suely Gabrielli (*suely@davila.com.br*)

FOTOGRAFIA (foto@davila.com.br)
Coordenação de Produção: Regina Rossi Alvarez. *Pesquisa:* Valéria Mendonça (*coordenadora*), Fernanda Rocha

BRAVO! ON LINE (http://www.bravonline.com.br)
Conteúdo: Gisele Kato (*gisele@davila.com.br*). *Webmaster:* André Pereira (*webmaster@davila.com.br*)
Webdevelopers: Luiz Fernando Bueno Filho (*fernando@davila.com.br*), Herman Fuchs (*fux@davila.com.br*)

COLABORADORES DESTA EDIÇÃO (revbravo@davila.com.br)
Adriana Braga, Adriana Pavlova, Andreas Adriano, Beatriz Albuquerque, Caco Galhardo, Christian Parente, Daniela Rocha (*Paris*), Dante Pignatari, Henk Nieman, Howard Mandel (*Nova York*), Hugo Estenssoro (*Londres*), Irineu Franco Perpétuo, Jefferson Del Rios, João Angelo Oliva Neto, José Castello, Julio de Paula, Katia Canton, Lauro Cavalcanti, Lauro Machado Coelho, Lúcia Guimarães (*Nova York*), Luciano Trigo, Marco Frenette, Maria do Carmo Nino, Marici Salomão, Maurício Pereira, Nelson Brissac, Nelson de Oliveira, Patrícia Coelho, Patrícia Endo, Paula Alzugaray, Pedro Köhler, Rafael Vogt Maia, Ramiro Zwetsch, Roberto D'Ugo Jr., Sérgio Augusto de Andrade, Sérgio Augusto, Silvia Fernandes, Teixeira Coelho, Tereza de Arruda, Tom Zé

PROJETO GRÁFICO: Noris Lima

DEPARTAMENTO COMERCIAL
Diretor Comercial: Alfred Bilyk (*bilyk@davila.com.br*)

PUBLICIDADE (publicidade@davila.com.br)
Executivos de Negócios: Carlos Salazar (*carlos@davila.com.br*), Luiz Carlos Rossi (*rossi@davila.com.br*), Mariana Peccinini (*mariana@davila.com.br*)
Coordenação de Publicidade: Sandra Oliveira e Silva (*sandra@davila.com.br*)

Representantes: Brasília – Espaço Comunicação Integrada e Repr. Ltda. (Charles Marar) – SCS – Edifício Baracat, cj. 1701/6 – CEP 70309-900 – Tel. 0++/61/321-0305 – Fax: 0++/61/323-5395 – e-mail: espacom@persocom.com.br / Paraná – Yahn Representações Comerciais S/C Ltda. – r. Senador Xavier da Silva, 488, cj. 808 – Centro Cívico – CEP 80530-060 – Curitiba – Tel. 0++/41/232-3466 – Fax: 0++/41/232-0737 – e-mail: yahn@b.com.br / Rio de Janeiro – Triunvirato Comunicação Ltda. (Milla de Souza) – r. México, 31 – GR. 1404 – Centro – CEP: 20031-144 – Tel./Fax: 0++/21/2533-3121 – Tel. 0++/21/2524-2757 – triunvirato@openlink.com.br – Exterior: Japão – Nikkei International (mr. Hiroki Jimbo) – 1-6-6 Uchikanda, Chiyodaku – Tokyo – 101-0047 – Tel. 81 (03) 5259-2689 – Fax: 81 (03) 5259-2679 – e-mail: jimbo@catnet.ne.jp / Suíça – Publicitas (mrs. Hildegard de Medina) – Rue Centrale 15 – CH-1003 – Lausanne – Switzerland – Tel. 0++/41/21/318-8261 – Fax: 0++/41/21/318-8266 – e-mail: hdemedina@publicitas.com

CIRCULAÇÃO (circulacao@davila.com.br)
Luiz Fernandes Silva

ASSINATURAS (assina@davila.com.br) E NÚMEROS ATRASADOS (atrasados@davila.com.br)
Serviço de Atendimento ao Assinante: Andrea Cristina Graceffi, Renata Fernandes – Tel. (DDG): 0800-14-8090 ou 0800-90-8090 – Fax 0++/11/3046-4604

DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO
Diretora de Marketing: Anna Christina Franco (*annachris@davila.com.br*). *Eventos:* Dora de Sá Moreira Rocha Camargos (*dora@davila.com.br*)
Coordenação: Sandra Oliveira e Silva (*sandra@davila.com.br*). *Serviço de Atendimento ao Leitor:* Ciça Cordeiro (*sal@davila.com.br*)
Assessoria de Imprensa: Ciça Cordeiro (*cica@davila.com.br*)

DEPTO. ADMINISTRATIVO/FINANCEIRO
Diretor: Renato Strobel Junqueira (*renato@davila.com.br*). *Gerente:* Eliana Barbieri Espósito (*eliana@davila.com.br*)
Contador: Wilson Tadeu Pinto (*wilson@davila.com.br*). *Assistentes:* Mary Mayumi Noguchi (*mnoguchi@davila.com.br*), Nadige Vieira da Silva (*nadige@davila.com.br*)

EDITORA D'AVILA LTDA.
Diretor-presidente: Luiz Felipe d'Avila. *Secretária:* Ciça Cordeiro (*cica@davila.com.br*)

PATROCÍNIO:

BRAVO! (ISSN 1414-980X) é uma publicação mensal da Editora D'Avila Ltda. Rua do Rocio, 220 – 9º andar – Tel. 0++/11/3046-4600 – Fax: 0++/11/3046-4604 (Adm.) / 3849-7202 (Redação) – Vila Olímpia – São Paulo, SP, CEP 04552-000 – E-mail: revbravo@davila.com.br – Home Page: **www.bravonline.com.br** – Redação Rio de Janeiro: av. Marechal Câmara, 160 – sala 924 – Tels. 0++/21/2524-1004/2524-1047 – Fax: 0++/21/2220-1184 – CEP 20020-080. Jornalista responsável: Vera de Sá – MTB 676. Os textos assinados são de responsabilidade dos autores e não refletem, necessariamente, opinião da revista.

Fotolitos e impressão: Takano Editora Gráfica Ltda. – Distribuição exclusiva no Brasil (Bancas): Dinap S.A. Distribuidora Nacional de Publicações. Entrega em Domicílio: Via Rápida

LATITUDE VERDE

As vidas de Jorge Amado

Nas muitas Bahias, escritor teve amor e desconfiança

FOTOS MÁRIO CRAVO NETO/EDUARDO SIMÕES

Por Tom Zé

Boato – Corre um boato: Jorge teria morrido no mês passado. Não sei, a gente vai acreditando em tudo que passa na televisão... Já houve casos, muitos, de notícias semelhantes seguidas de desmentidos. O próprio Jorge é testemunha de que Quincas Berro D'Água, seu chegado, teve falsa morte divulgada. Vadinho, o primeiro marido de Dona Flor, morrido e sacramentado, gozava boa saúde e continuava passando por cima da "viúva". Brás Cubas era tido e havido como morto, e lá ia sossegado, escrevendo suas memórias; os cariocas, plantão nacional do humor, contam que ele começou a rabiscá-las no verso do atestado de óbito.

Por enquanto, não acredito e desconfio.

Onde abunda – Outro dia, a *Folha de S. Paulo* perguntou a Amado qual a maior qualidade numa mulher. Ele respondeu: "A bunda".

Sincretismo e pluralidade: Bahia são muitas e diversas há

Calma. Não significa uma ofensa às capacidades femininas, ao contrário: trata-se de uma sinédoque, e faz justamente referência às qualidades intelectuais da mulher. Calma. Explico isso depois, no fim deste papo. Tenham confiança.

Desconfiança – Aliás, a desconfiança tem acompanhado Jorge desde o começo de sua carreira. Sua escrita engajada e límpida parecia destinada a converter-se em cartilha política do proletariado. Mas o diabo é que Jorge tratava a decadência das classes dominantes com tanta sensualidade e graça que a tornava tentadora e atrativa, promessa calorosa de uma população de opostos confraternizando carnalidades debaixo dos pés de cacau. O que lhe rendeu o amor da classe média "vendida ao imperialismo", num sucesso que se transformou em mal-estar e dúvida.

Confusão estabelecida: dentro das inúmeras Bahias existentes na Bahia, amor e desconfiança se sucediam, pelo escritor ou contra ele.

Com H e com angu – Bahia são muitas e diversas há.

Reinos e contra-reinos subjazem, inumeráveis, com fronteiras

indefinidas e hierarquias imprecisas. Se é governo, qual? O do palácio ou o dos senhores do cacau? E religião, problema maior: o papa manda, mas a população exerce o poder no sincretismo que lhe corre no sangue. Jorge recebia desconfiança e amor de todos os estratos: da elite dominante da Bahia-classe-A; dos militares da Bahia-classe-A2; dos comunistas e intelectuais da Bahia-classe-A3; ou do povo da Bahia classe C, D, F, G. E desconfiava dele a própria Bahia com h, fosse com agá ou com angu; com andu ou com Ogum; com axé ou com Oxum. Enfim, Bahia com Ilê e com Ayê, ACM e PCB, todas amavam aquele escritor arrivista. E desconfiavam dele.

Amado deveria escrever a cartilha do proletariado, mas o sucesso com a classe média virou mal-estar e dúvida

Contradições — O exército o vigiava como a perigoso guerrilheiro. As rameiras o amavam e escondiam. Roma o proibia como indecente. A União Soviética lhe adotava os livros como educativos. Os senhores do cacau o abominavam, mas as esposas o liam com avidez. Os comunistas endeusavam-no como novo Prestes, para depois chamá-lo de Traidor. O cardeal o acusava de receber dinheiro da Rússia; fuxicos espalhavam que ele vivia como cafetão, agenciando putas do Beco da Paz e do Pelourinho.

Deus é Pai — Bahia são muitas e diversas há, repito. Nelas, a intrincada regência de poder, autoridade e força é uma complicação, é como fazer tricô com linha de trem. Vivi uma experiência nessa Bahia-Salvador jorgiana, plena de armadilhas sutis, quando fui à sede do Olodum com Márcio Meirelles, diretor do Teatro Vila Velha, casa onde começou o Tropicalismo. Márcio sabe que, no candomblé e no sincretismo, cada pessoa, cada simples criatura, está secretamente investida de importante função cósmica. E que sem o concurso dela a Terra e o universo sairiam de seus gonzos, retornando ao caos anterior ao Gênese. Portanto, seja o porteiro, seja o varredor, a telefonista ou a arrumadeira, ele ou ela, unissex, é bom ir chamando logo todo mundo de "Pai", Porque cada um, ele ou ela, tem um pouco do Pai Eterno, já que, no candomblé, Ele divide responsabilidades com seus devotos e cada um destes é uma fatia da potestade, uma representação divina: logo, Pai. Márcio, no Olodum, em todo o lugar que passava, não descuidava: "Ô Pai, tudo bem?", "Você viu o presidente, Pai?", "Pai, cadê a chave do sanitário?".

O que denotava ser Márcio iniciado nas intrincadas ramificações da hierarquia, o que lhe abria portas e fluidez.

O namorado de Helena Inês — Na Bahia-Salvador de Jorge, o centro ia da Praça Castro Alves à Praça da Sé. Nas bordas dessa ilha, desse centro, ficavam os puteiros, Tabaris, Beco da Paz, Pau da Bandeira, o Meia Três da Ladeira da Montanha e, incrustado nas ruelas, o baixo meretrício, puteiro mais em conta: Seminário, Santo Antônio, Pelourinho. Era uma instituição importante, porque naquela época ninguém comia a namorada (Cristo!). Glauber, por exemplo, ficava com Helena Inês no Jardim dos Barris até as nove horas, enquanto a turma do bairro os vigiava, fuxicando. Não por causa de Glauber, que era só o namorado de Helena, a mais bela. Depois das nove, se Glauber quisesse completar o apelo da carne, tinha de ir ao puteiro.

Muitos tinham lá mulher certa: dizia-se que o homem estava "amigado" ou tinha uma amante. O próprio Jorge foi amigado com uma puta que exercia no Beco da Paz e declarou ter sido ela o primeiro amor de sua vida.

No miolo desse centro, o fino da elegância: a rua Chile, com lojas, hotéis de luxo, a livraria da Civilização Brasileira, ponto dos intelectuais. A loja da Sloper, naquele tempo, só aceitava moças direitas e muito bonitas. Muitas famílias grandes permitiam que os filhos escolhessem esposa na Sloper. Meu tio mesmo, Fernando Santana, o deputado comunista, tirou de lá minha tia Gilka.

Cultura — Nos anos 50, quando se falava em cultura baiana, era Jorge Amado, Pierre Verger, Caribé, Mário Cravo, Caymmi, Jeová de Carvalho. Depois chegaram Glauber e Calazans Neto. Não é à distância de geração que me refiro, mas à distância de conceito de cultura. Outro dia, em seu artigo do "Estadão", Risério falou disso.

A seguir viria a geração de Gil e Caetano e depois deles, a cultura de massa, que deteriorou o enfoque.

Campo de concentração — A Bahia na qual Jorge mexeu com vara curta estava embutida por baixo da Bahia oficial. Aquelas terras: latitude verde, paralelo sol, 2 mil quilômetros ao sul do equador, foram invadidas e escravizadas pela força manhosa da África Negra que instalou ali uma experiência genética, sociopolítica e histórica que encontra paralelo em outra invasão: no século 10 a.C. os dórios invadiram a Grécia Micênica, trazendo o alfabeto fonético tomado dos fenícios para, no espaço de cinco séculos, instituírem a primeira experiência de democracia neste vale de lágrimas.

Aquilo, na Bahia incrustado, poderia ter virado um campo de concentração. Mas havia em volta uma natureza belíssima de praias e palmeiras; começaram a aparecer Pancettis, Cravos e Caymmis e um samba estrangeiro instituiu a Constituinte que direcionou aquele país embutido na federação para seu destino de empresa de publicidade a céu aberto.

A Bahia da auto-admiração à qual Jorge estava dando forma e conteúdo, Ari Barroso, num samba, casualmente tropeçou no âmago dela: "Na baixa do sapateiro/ Encontrei um dia/ A morena..."

Sinédoque Bundal — Cumpro minha promessa.

Esta "morena" é uma licença poética e um eufemismo. Refere-se à experiência genética que naquele momento já cunhara o principal tipo e personagem jorgeamadiano, o nosso mulatismo-caboclo-cafuso. Dotado de uma escultura proeminente e generosa, logo abaixo da parte média traseira do corpo.

Justo o que Jorge indicou como qualidade mais importante da mulher: a bunda jorgiana é a parte tomada pelo todo, isto é, a própria definição de sinédoque.

Aí reside o elogio às qualidades intelectuais da mulher, porque a aquisição da bunda era o sinal exterior do bom sucedimento da experiência sociogenética. Referia-se a uma modificação intelecto-moral da raça brasileira: a mulher incorporava, da África Negra, os dotes que regenerariam a raça: o senso estético que revitalizou as artes; o tecido conceptivo religioso; a metafísica da vibração; o universo em célula rítmica, e benesses radiosas como a maneirice, o requebrado, uma hospitalidade dadivosa e outras qualidades como a longevidade, o sangue mais defeso às doenças e males congênitos, que as raças ditas puras da Europa passavam para os filhos havia muitas gerações.

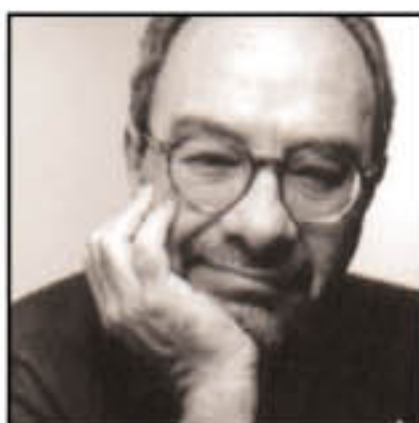
Leito nupcial — E Jorge mostrou que essa africana ejaculação de tons epidérmicos há muito entrara em nossa classe média e até, centenária, sentava-se à cabeceira das salas de jantar das fazendas de cacau e usinas de açúcar.

Também nessas inumeráveis Bahias, Jorge mostrou que somos genes viajantes, ainda em processo de formação: ou no leito nupcial ou sobre o colchão de folhas debaixo dos pés de cacau. Ou nos filhos chamados "naturais", que nascem nos quartos de serviço, antes senzalas. Que nascem nos puteiros, nas viagens incertas, nos cantos escuros do porto de Salvador ou de Ilhéus, nos fundos das estações do trem de Juazeiro, atrás do Farol da Barra, nas barracas de feira de Água de Meninos, na sacristia das igrejas, no portão de guarda do Palácio do Governo, na cor inesperada de um rebento da família, na casa do pai que esconde a inexplicável gravidez da filha, e tudo que o bom Deus pode perdoar, em nome daquilo que encherá de letras os compêndios do sociólogo do ano 3000, quando essas categorias raciais estarão alcançando 300 ou 30 tipos e os livros do nosso escritor baiano serão estudados como textos de antropologia, registrando o momento em que tais experiências genéticas se processavam nas muitas Bahias, ganhando naquele escritor, Jorge, nascido na cidade de Amado, crônicas picantes e sociopolíticas, subsídio para os internautropólogos que estarão pesquisando o fenômeno do desaparecimento da raça negra, que desde o remoto século 16 mostrava tendência para sumir, por meio de um processo de clareamento da pele, cumulativo desde o início da miscigenação.

Na Bahia, a intrincada regência de poder, autoridade e força é complicada como tricotar com linha de trem

SEMPRE ALERTA

Noel Porter & Cole Rosa

A poesia musical, de Vila Isabel a Manhattan

Por **Sérgio Augusto**

Cinco leitores me agradecem a "revelação" de Moacir Santos, que, como milhões de outros brasileiros na faixa dos 30, desconheciam até quatro meses atrás. Na verdade, quem revelou, sem aspas ou itálico, o grande Moacir foi Roberto Quartin, padrinho do primeiro disco do maestro, *Coisas*. Porque nem haviam nascido quando a Forma, o heróico selo independente de Quartin, expirou e Moacir foi fazer carreira na América, os referidos leitores atribuíram a este que vos distrai uma honra que, honestamente, deve ser depositada aos pés do saxofonista Zé Nogueira, que antes de planejar e co-estrelar o CD *Ouro Negro*, lançado em maio, já ressuscitara em disco e no palco algumas coisas do mestre. A mim coube apenas o privilégio de abrir as páginas desta revista (*O Filho Pródigo*, **BRAVO!** nº 44, maio de 2001) à redescoberta e promoção de um gênio meio esquecido da moderna música popular brasileira, um virtuoso comparado a Duke Ellington pelos próprios americanos, equiparação que orgulhosa e imediatamente incorporei ao meu repertório de paralelismos musicais — modesto, por enquanto, mas extenso o bastante para despertar perplexidade em determinadas pessoas. Sobretudo naquelas precariamente versadas na obra e na vida dos compositores por mim paragonados.

Dois dos cinco leitores que me responsabilizam por sua rendição à música de Moacir Santos cobram "maiores explicações" sobre as comparações que aqui fiz, *en passant*, entre Tom Jobim e George Gershwin, Noel Rosa e Cole Porter, Lamartine Babo e Irving Berlin, Pixinguinha e Louis Armstrong. Quando as tornei públicas pela primeira vez, já lá se vão 11 anos, ninguém discordou nem impôs reservas. Talvez porque elas soassem mais ou menos óbvias; nenhuma tão óbvia quanto a primeira — previamente notada por gente com muito mais autoridade do que eu para sacar que Tom é de fato o nosso Gershwin, e não só porque compôs um musical (*Orfeu da Conceição*), duas sinfonias e encheu de música as telas de cinema. Sobre as demais comparações, porém, reclamo autoria plena, aproveitando o ensejo para confessar uma antiga frustração: não ter escrito algo sobre o que de comum existe nas obras de Lamartine e Berlin.

Senão vejamos: Lamartine também fez hinos (não para os escoteiros, como Berlin, mas para clubes de futebol) e igualmente contribuiu com temas para a celebração das mais variadas efemérides (no caso, para o Carnaval, Natal e festas juninas). Mas vou continuar devendo o tal artigo. À guisa de consolo, ofereço-lhes, *hic et nunc*, um despretensioso arrazoado sobre o que de comum penso existir entre o poeta de Vila Isabel e o bardo de Manhattan.

Noel e Porter sempre me pareceram almas irmãs. Ou faces opostas de uma mesma moeda. Noel cantou o Rio e a malandragem do seu tempo com a mesma verve e a mesma bossa coloquial com que Porter retratou Nova York e sua *high, high, high society, high society*. Nascido em berço de ouro, ao contrário de Noel, o bardo de Manhattan viveu mais 46 anos que o poeta da Vila, mas, como ele, teve a vida marcada por uma deformação física. A de Noel, no queixo, era de nascença; a de Porter, na perna, foi causada pela queda de um cavalo, em 1937. Outras parecenças: ambos foram xodós maternos, iniciaram-se na música ainda nos bancos escolares e casaram-se mais por conveniência do que por amor.

Agora, algumas antinomias: Porter abriu mão de parceiros, ao passo que Noel compartilhou seu talento com quase todos os batutas do samba dos anos 20 e 30. Porter levou uma vida de playboy *globe-trotter*, era um epicurista fitzgeraldiano, enquanto Noel, à parte ser um pronto, nunca saiu de sua terra natal. Porter contou com os teatros da Broadway e os estúdios de Hollywood; Noel teve de se contentar com as ribaltas da Praça Tiradentes e os filmusicais da Cinédia. Porter bebeu em fonte nobre e estrangeira (as operetas de Gilbert & Sullivan), Noel, em açudes plebeus e nacionais: as favelas cariocas.

Como o autor de *Night and Day* freqüentava os melhores salões da América e Europa, nada mais natural que o seu universo musical fosse povoado de miliardários, *bon vivants* de sangue azul e pilantras de fino trato, todos entregues ao consumo conspícuo de principescas iguarias. Numa de suas primeiras composições, *When I Had a Uniform on*, Porter listou nove marcas de champanhe. Era bem outro o mundo de Noel: nada de iates, hotéis cinco estrelas, palácios e night clubs. O máximo em luxo que por suas letras circulou foi o cadillac da marchinha carnavalesca *Seu Jacinto*. Seus malandros batiam perna pelas ruas dos subúrbios, pelos morros, botecos e cabarés. Jamais envergaram um smoking nem arriscaram a sorte em roletas com sotaque francês, pois os caraminguás que lhes sobravam no bolso não iam sequer para uma fezinha no bicho mas direto para a mão de agiotas. Os personagens de Porter usavam casacos de pele (*Where Would You Get Your Coat*) e os de Noel, na melhor das hipóteses, um terninho meio amarfanhado, quando não um reles paletó que virou estopa. Champanhe, nem pensar. Bebida, nos sambas de Noel, só Brahma, e olhe lá, embora fosse de outra marca (Cascatinha) a cerveja de sua preferência.

Cronistas brilhantes, Noel Rosa e Cole Porter criavam paródias, jogos de palavras e rimas extravagantes

Vivendo à tripa forra, Porter não pôde evitar que em suas canções uma despreocupada *joie de vivre* afinal predominasse sobre a amargura e a depressão. Com raras exceções (e a mais contundente talvez seja a tragirônica *Miss Otis Regrets*), suas composições amorosas preferiam exaltar as graças da paixão a prantear desenlaces, traições e desenganos. Alguma lágrima sempre rolava nos sambas românticos de Noel, plenos de dores-de-cotovelo e chifres na testa. De qualquer modo, quando os dois se encontram no infortúnio amoroso, seus estilos se confundem. O Noel de *Os Três Apitos* poderia ter escrito *I Concentrate on You*, e vice-versa.

Além da ironia e do coloquialismo, outras afinidades uniam os dois mais brilhantes cronistas da música popular: o talento para o improviso, o gosto por duetos musicais, paródias, aliterações, sincopes, jogos de palavras e rimas extravagantes. Por coincidência, são contemporâneas duas composições, *Habeas Corpus* e *The Physician* (*O Médico*), em que ambos puseram à prova suas habilidades para versejar com vocábulos sem vocação poética. *Habeas Corpus* era um samba construído com termos forenses: apelação, absolvição, processo, pretoria, juiz, agravantes. Em *The Physician*, também de 1933, Porter rimou doenças com partes do corpo humano, algumas duras de pronunciar, como *appendix vermiformis*.

Sem ser páreo para Lamartine, Noel volta e meia cometia os seus trocadilhos. Nesse terreno, contudo, Porter revelou-se imba-

Noel Rosa por Nássara: criatividade saciada nos açudes plebeus das favelas cariocas

ILUSTRAÇÃO ARQUIVO DO ESTADO DE SÃO PAULO/ÚLTIMA HORA

tível. Seu gosto por paronomásias não se deteve sequer diante de uma estrofe da *Marselhesa* ("*aux armes, citoyens*"), que, num verso de *Omnibus*, transfigurou-se em "*aux armes, Citröen*". Memoráveis calemburgos nos deixou o autor de *Begin the Beguine*, a começar pelo próprio *Begin the Beguine*. Os meus preferidos são "*cheque-appeal*" (ou seja, o *sex appeal* dos ricaços sexagenários), "*debutramps*" (as putas estreantes) e a "miss *Frigid-Air*" de *You're Sensational*.

Já no quesito paródia, era Noel quem excedia. Até Jerome Kern o malicioso Porter parodiou uma vez (ouça *War Song* pensando em *They didn't Believe Me*), mas Noel foi mais longe, tirando um sarro de Berlin (*Cheek to Cheek*), Franz Lehár (*Gigolette*), Rossini (*O Barbeiro de Sevilha* — que teve a barbearia transferida para Niterói), Mischa Spoliansky (*Tell Me Tonight*), sem livrar a cara de vizinhos mais próximos (o tango argentino *El Penado 14* virou *Pesado 13*) e amigos chegados (na raiz de *Dono do Meu Nariz* estava a valsa-canção *Dona da Minha Vontade*, de Orestes Barbosa e Francisco Alves).

Contumaz gozador, é bem possível que Noel já cometesse paródias para fruição exclusiva dos colegas do Colégio São Bento, mas a primeira de que se tem notícia foi a que fez para o Hino Nacional Brasileiro, jogando pra escanteio toda a letra de Osório Duque Estrada e trocando "ouviram do Ipiranga, às margens plácidas" por "Elvira cor de manga, amarga e flácida". Tampouco deixou em paz a música de Francisco Manuel da Silva, volta e meia transformada em valsa, choro, fox, marcha e outros ritmos pelo seu violão. Sob a forma de samba, o *Virundum* por pouco não virou *Com Que Roupa*, em 1929. Os três primeiros compassos de *Com Que Roupa* teriam, rigorosamente, as mesmas notas do hino, mas Homero Dornellas (parceiro de Almirante em *Na Pavuna* e meu professor de canto orfeônico no Colégio Pedro 2º) conseguiu convencer o amigo a dar uma mexida na abertura, para livrar o samba da censura e seu autor, do xilindró.

As paródias mais engraçadas de Noel eram as que apelavam para o que a moral da época tachava de obsceno, licencioso, fescenino, e que, por isso mesmo, só puderam ser curtidas em ambientes fechados, para amigos íntimos. Como aqueles de Minas que ele, de passagem por Belo Horizonte, em abril de 1935, brindou com esta versão de *O Trevo de Quatro Folhas*:

"Belo Horizonte/ Atrás do monte/ Rosinha deu pro Leitão/ Arrependida, se pôs a chorar/ Jurando que nunca mais ia dar/ Porém, no outro dia/ Leitão comia/ Na cama outro jantar/ E a Rosinha/ Tão pobrezinha/ De inveja quis se matar."

Bem que João Gilberto poderia gravá-la em tiragem limitada.

Abaixo, Cole Porter ao piano: inspiração nos melhores salões da América e Europa, com *bon vivants* de sangue azul

FOTO STOCK PHOTOS

QUINTESSÊNCIAS

Aprendendo a brincar

Nabokov é um escritor para amadores

Por **Sérgio Augusto de Andrade**

"Eu penso como um gênio, escrevo como um escritor respeitável e falo como uma criança", declarou Vladimir Nabokov, numa de suas últimas entrevistas — a mesma entrevista na qual esclareceu, com inepta ironia, que seu prazer pela literatura havia se aguçado gradativamente através dos anos porque, com o tempo, "o gelo da experiência se combinava com o fogo da inspiração". Ao mencionar o gelo da experiência e o fogo da inspiração, entretanto, Vladimir Nabokov acabava comprovando — de modo certamente involuntário — que, no fundo, pensava como uma criança, escrevia como um escritor que acreditava demais em inspiração e falava como Barry Manilow.

Não há nada errado — especialmente entre escritores — no fato curioso, e singularmente bizarro, de que alguém pense como uma criança; o problema é que o talento é um dom caprichoso, e muito pouco dado a expansões genéricas — nem toda criança, por isso mesmo, é necessariamente talentosa. Vladimir Nabokov nunca teve talento algum. Sua obra é um embuste.

Um dos segredos de sua discreta permanência é a afeição que a cultura do Ocidente subitamente descobriu que era capaz de alimentar por meninas pré-adolescentes; afeição que acabou identificada, a partir do fim da década de 50, com a única de suas criações que ganhou alguma notoriedade — classificada, como todos sabem, com o mais vulgar dos sufixos acrescentado ao final de uma palavra que os gregos sempre fizeram questão de tratar com razoável deferência. Sem sua ninfeta de estimação, as chances de sobrevivência de Vladimir Nabokov teriam sido consideravelmente reduzidas; ao contrário dos grandes escritores, que só conseguiam conquistar qualquer prestígio graças ao casual reconhecimento de sua descoberta de novos modos de ver o mundo, Vladimir Nabokov conquistou sua celebridade com a criação engenhosa de um ardil — ardil em que todos adoraram acreditar, independente de ter ou não ter lido *Lolita*. Não ler *Lolita*, aliás, sempre tornou muito mais fácil elogiar seu romance. Para o destino da carreira de Nabokov, o escândalo inicial que provocou, como quase sempre, foi uma sorte e, a seu modo, uma injustiça: *Lolita*, na verdade, nunca foi mesmo um livro obsceno; era só mal escrito, o que é muito pior.

Cena da mais recente versão cinematográfica de *Lolita*: memória da primeira infância vestida de conservadorismo

As pessoas sempre acreditaram, com proverbial boa vontade e cargas maciças de afetação, que Vladimir Nabokov tivesse inventado um tipo literário de irresistível fascínio e de uma sensualidade ao mesmo tempo abstrata e envenenada; ninguém parecia capaz de se lembrar do segundo volume de Proust, em que um bando de adolescentes muito mais encantadoras, muito mais bem descritas e muito mais irresistíveis passeava com um desembaraço pagão à beira da praia de Balbec. Como um botanista que tentasse, com pouco sucesso, transplantar uma orquídea delicada para regiões relativamente ingratas, Nabokov limitou-se a tentar verter Proust para a improvável atmosfera de Lawn Street, em Ramsdale – e posteriormente estender sua adaptação por todos os EUA, numa experiência óbvia em que o sarcasmo de sua perspectiva de europeu se misturava à empostada poesia de sua inspiração original.

O romance é um fracasso tão constrangedor que é impossível vincular sua celebridade a qualquer outro fator que não o da popularidade fácil de Dolores Haze como modelo de certa forma incipiente de voyeurismo inconfesso – especialmente na América do começo da década de 60; quase ninguém parecia disposto a reconhecer que, como ocorre com tanta freqüência com a maioria das grandes reputações, a de Vladimir Nabokov também só estava baseada em outro equívoco – que o próprio Nabokov cultuava e alimentava com o empenho dedicado de um empresário teatral promovendo uma comédia barata.

Lolita nunca foi um romance sobre a sedução; seu verdadeiro e único tema consistia num tipo de memória da primeira infância que, em Nabokov, revestia-se de um caráter agressivamente conservador: o que sua obra deixava claramente entrever é que, muito além das formas da infância vislumbradas, por exemplo, por Fourier, os holandeses do século 17, Christina Stead, Seurat ou Henri de Montherlant, o passado que Nabokov tentava recuperar, por meio dos esforços um pouco doentios de sua arte, era simplesmente o do período pré-bolchevique de seus primeiros anos em São Petersburgo. *Lolita*, assim, é uma elegia reacionária sobre a Revolução Russa.

Com *Lolita*, Nabokov não parecia estar sentindo saudades do êxtase, da pureza ou do mistério original da carne; sentia saudades é do Czar. Sua sistemática, ambígua e rancorosa reprovação da cultura americana é um elogio tácito à grandeza da Rússia anterior ao grande desastre moral que, para ele, Lênin nunca deixou de representar. *Lolita*, assim, está longe de ser uma fantasia sobre o desejo; é uma fantasia aristocrática conservadora sobre os encantos e os privilégios de um passado perdido.

É claro que seria inocente considerar que *Lolita* se esgote como o murmúrio nostálgico de um mero lamento político; *Lolita* também foi escrito, evidentemente, como uma paródia mal-acabada e imatura de Edgar Allan Poe – especialmente o Poe de *Annabel Lee* e o de *A Queda da Casa de Usher*. Por paródias como essa a crítica moderna acabou considerando elegante elogiar Nabokov.

FOTO DIVULGAÇÃO

Foi sua sorte. Percebendo o que estava em discussão, Nabokov foi suficientemente hábil, como um poodle bem adestrado, para multiplicar os truques de sua literatura: ele, que tanto condenava a vulgaridade da maioria dos best sellers, acabou se conformando em escrever best sellers para a crítica – e em cada um deles fez questão de obedecer, com a docilidade experiente de uma cortesã bem paga, a todas as regras que o Modernismo começava a estabelecer como pré-requisitos para o novo protocolo da vanguarda. Os romances de Vladimir Nabokov se enquadram como formulários de papelaria às exigências desse protocolo. Vladimir Nabokov é um escritor para amadores.

Assim, mesmo sua resistência petulante à psicanálise é um tiro pela culatra – já que invariavelmente envolvida por um tipo de ironia fácil e incompetente. É óbvio que o dr. Freud sempre acaba se tornando um alvo simples e indefensável, mas quando Nabokov afirma que "só alguém muito ingênuo poderia acreditar que todas suas aflições mentais possam ser curadas por uma aplicação diária de velhos mitos gregos às suas partes íntimas", talvez esteja só se queixando de que o resultado poderia ser bem melhor se se tratasse de velhos mitos russos.

Os que o consideram com alguma simpatia talvez nunca tenham se dado ao trabalho de prestar qualquer atenção no teor grotescamente simplório de sua ironia, no uso irrefletido, redundante e desastrado dos parêntesis em *Ada*, no humor fácil e adolescente de *Pale Fire*, na simbologia elementar de *A Verdadeira Vida de Sebastian Knight*, no melodrama pueril de *O Olho Vigilante*, *Gargalhada no Escuro*, *Mary* e *Desespero*, na comédia frustrada de *Pnin*, no esforço desesperado de sua tradução de Pushkin ou mesmo nas referências gratuitamente tchekhovianas de contos como *Primavera em Fialta* e *Terra Incógnita* ou no inacreditável acróstico do parágrafo final de *As Irmãs Vane*. É verdade que, ao responder aos críticos que comentaram sua tradução de *Eugene Onegin*, Nabokov tenha calado Edmund Wilson numa réplica humilhante – mas, por outro lado, qual é, na verdade, seu grande mérito? Edmund Wilson deveria ter nascido calado.

> Com *Lolita*, Nabokov não parecia sentir saudade do êxtase ou da pureza; sentia saudade é do Czar

Toda a obra de Nabokov é só uma coleção de truques – em boa parte comprometidos pela circunstância desagradável de que Nabokov se comporta como um mágico que deixa sempre à vista todos os seus segredos – e sabe que mesmo assim pode contar com o aplauso viciado de sua platéia.

Vladimir Nabokov foi um dos primeiros a descobrir que, para boa parte da crítica moderna, a literatura só precisa saber alguns jogos.

Sua ignorância e seu orgulho, no entanto, o impediram de ver que deveria ter aprendido a brincar melhor.

PERSPECTIVAS

Para onde vai a arte ?

Livro discute o espaço na produção moderna

Por **Nelson Brissac**

A grande ruptura provocada pelo Minimalismo – uma espécie de gesto inaugural a partir do qual passamos a ver o mundo de outra maneira – foi deixar de tomar a obra de arte como um objeto. Ao se dizer que a criação artística está na relação entre o objeto artístico propriamente dito e aquilo que não é ele, a arquitetura ou a paisagem, instaura-se um campo amplo e dinâmico, um novo modo de configurar e perceber o espaço. Robert Morris, em *Notes on Sculpture* (1966), foi um dos primeiros a sistematizar essa abordagem, ao dizer que se trata de deslocar as relações internas da obra de arte, transformando-as numa função do espaço e do campo de visão do observador. A obra então torna-se um dos termos dessa situação ampliada.

Richard Serra faria dessa estratégia o princípio de seu dispositivo, em que grandes chapas de aço recortam a paisagem, obstruindo a visão. Nessas estruturas axiomáticas, o observador deixa de contar com um ponto de vista privilegiado, sendo obrigado a deslocar-se através da situação espacial reconfigurada pela obra. O caminhar introduz a experiência temporal da obra: a apreensão é o resultado de uma multiplicidade de visões. Este dispositivo fenomenológico, fundado numa configuração espacial mutante e numa percepção transitiva, pressupõe o observador inserido no "horizonte interno" da obra.

Uma operação que se repete nas intervenções em áreas entrópicas de Robert Smithson, referência para todas as estratégias estéticas recentes para situações espaciais complexas. Um repertório que seria retomado, com o uso de novos materiais e mídias, por Dan Graham. Rosalind Krauss chamaria, depois, de "campo expandido" esse modo de estruturar a espacialidade.

Toda a reestruturação espacial engendrada pela arte contemporânea está baseada neste dispositivo. O interesse do livro publicado por Alberto Tassinari, *O Espaço Moderno* (Cosac & Naify), está em reconstituir a gênese dessa operação. O processo que configurou o espaço da obra de arte como aquele que é a um só tempo o mundo habitual e o espaço requisitado, redimensionado, pela arte. Um movimento em que o espaço da obra passa a ser também o do seu fazer. Um espaço intersubjetivo que garante que uma obra seja uma obra de arte.

Mas é justamente esse dispositivo que, a partir das últimas décadas, entra em crise. As profundas transformações ocorridas nos

nossos padrões de espaço-tempo suprimiram as condições que fundavam aquela organização da espacialidade e da percepção. A legibilidade do mundo pressupunha referências visuais, um domínio sensorial do espaço, através da experiência e da observação ocular. Mas a configuração atual das grandes metrópoles impede o mapeamento mental. A experiência fenomenológica do sujeito individual não coincide mais com o lugar onde ela se dá. Essas coordenadas estruturais não são mais acessíveis à experiência imediata do vivido e, em geral, nem conceituadas pelas pessoas.

Hoje têm-se sujeitos individuais inseridos em um conjunto multidimensional de realidades radicalmente descontínuas. Um espaço abstrato, homogêneo e fragmentário. Dá-se um colapso da experiência, pressuposto das intervenções artísticas que visavam a um reordenamento do espaço urbano e da sua apreensão pelo observador passante. As novas configurações complexas e dinâmicas exigem abordagens inteiramente distintas.

O Minimalismo, porém, considera a percepção em termos estritamente fenomenológicos, como que fora da história, linguagem e poder. O espaço é entendido apenas em termos formais, tendendo a ser abstrato e estetizado. Daí as dificuldades em mapear as determinações sociais e políticas dos locais e as implicações das próprias obras. A controvérsia sobre as funções políticas da arte pública, suas relações com os conflitos sociais e políticos que regem o espaço urbano, aflorada no processo que redundou na destruição de *Arco Inclinado*, de Serra, evidenciou essas limitações.

Outros aspectos passariam a ter importância nas estratégias artísticas contemporâneas de configuração do espaço. Hoje o artista – ou o curador – decide onde começa e termina o sítio e quais são os parâmetros básicos que estimulam um trabalho. A noção de espaço é ampliada e estratificada, para incluir não só a materialidade de uma estrutura particular como também sua condição genérica e funcional. O sítio pode então se estender da edificação para a cidade, o mundo. Essa extensão da definição de espaço, sua expansão de um lugar localizável a algo tão vasto ou distante, implica mudanças no conceito de especificidade da locação. Ele deixa de ser um contexto demarcado pela obra.

***Tela*, de Jasper Johns (1956): um símbolo entre duas fases da história do espaço na arte moderna**

FOTO COL. DO ARTISTA

Hoje, a arte orientada para o espaço ocupa conjuntos habitacionais, prisões e hospitais, além de se infiltrar nos espaços da mídia, como jornais e a Internet. A relação da obra com sua efetiva locação passa a ser subordinada a um sítio determinado discursivamente por diversas disciplinas – sociologia, política, crítica, urbanismo. Em última análise, o espaço da obra não é mais necessariamente delimitado pelas circunstâncias locacionais. Ele é agora estruturado mais intertextualmente do que espacialmente. Seu modelo não é um mapa, mas um itinerário, uma seqüência fragmentada de ações através de espaços, articulada pela passagem do artista.

A arte em espaços urbanos, lembra Rosalind Deutsche, pode então servir para extrair dimensões sociais e históricas de lugares para satisfazer perfis institucionais ou preencher necessidades fiscais de uma cidade. Ocorre uma apropriação da arte para a valorização de identidades urbanas, hoje fortemente dependentes de publicidade e marketing. A arte atribui um caráter distinto aos lugares, identidade locacional, qualidade indispensável na promoção das cidades no competitivo processo de reestruturação da hierarquia econômica global.

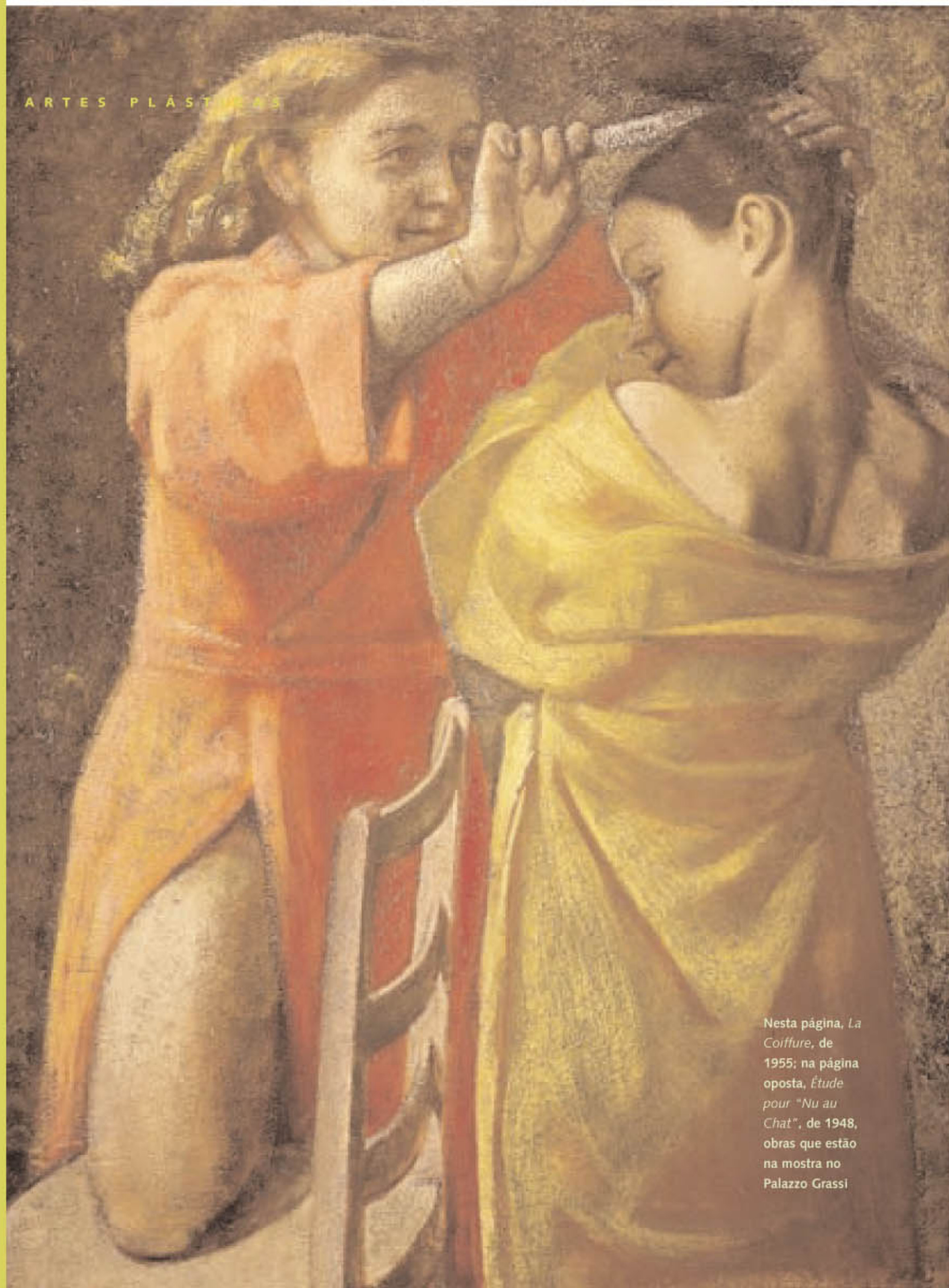
> Alberto Tassinari reconstitui o momento em que o espaço da obra passa a ser também o do seu fazer

Colocada nesses espaços reestruturados, a arte contribui funcional e esteticamente para formatar os ambientes urbanos, encorajando os projetos imobiliários e a revitalização excludente das áreas. A intervenção artística pode reforçar, ao ordenar praças e átrios corporativos, a privatização dos espaços públicos. Ela contribui para criar a coerência dos lugares, ocultando seus conflitos sociais. Neste contexto, a arte acaba desenhando a paisagem da reestruturação urbana global.

Diante de processos tão complexos, o projeto de configuração e percepção do espaço promovido pela arte contemporânea parece ter se esgotado. Basta ver os últimos escritos de Krauss para nos darmos conta disso. A emergência da noção de "*medium*", simultânea a todos esses novos desdobramentos, produziria o fenômeno da instalação artística. O abandono dos suportes específicos (pintura, escultura), acabou paradoxalmente por submeter todos os suportes, incluindo o sítio, à homogeneização dos mecanismos de mercado. A autonomia estética é implodida no império da mercadoria e a instalação torna-se ubíqua. O vídeo suprime toda idéia de continuidade espacial, engendrando um mundo de formas, espacialidades e temporalidades infinitamente diversas. O capitalismo tardio global promove a total saturação do espaço pela imagem. A instalação é o triunfo definitivo do espaço genérico e abstrato. O "espaço intersubjetivo", que para Tassinari é a condição da artisticalidade da obra, foi suprimido. O dispositivo artístico lançado pela arte moderna, que fundou nosso mundo e nossa percepção, está diante de um impasse. Para onde vai a arte?

A figuração do invisível

A maior exposição já feita da obra de Balthus, em Veneza, permite ver o artista acima de tudo fiel à grande tradição pictórica ocidental, em plena era modernista

Por Hugo Estenssoro, de Londres

Nesta página, *La Coiffure*, de 1955; na página oposta, *Étude pour "Nu au Chat"*, de 1948, obras que estão na mostra no Palazzo Grassi

FOTOS DIVULGAÇÃO

Quando o pintor Balthus morreu, em fevereiro, aos 92 anos, os obituaristas da grande imprensa mundial o saudaram como um dos grandes da arte do século 20. É difícil imaginar, porém, a mesma respeitosa unanimidade se os necrológios tivessem sido escritos em 1958, por exemplo, quando Balthus já havia pintado a maior parte de seus quadros mais conhecidos e dois anos depois de ter tido uma mostra retrospectiva no Museu de Arte Moderna de Nova York. Naquela época um pintor "figurativo" era um anacronismo nem sempre perdoado pelo *establishment*. Havia uma história da pintura moderna de Herbert Read em que o figurativismo não era nem mencionado. Não há dúvida de que os obituários teriam se concentrado num paralelo entre *Lolita*, o romance de Nabokov, também de 1958, e as menininhas a mostrar a calcinha dos quadros mais notoriamente escandalosos de Balthus. Foi preciso mais quatro décadas para Balthus ser lembrado popularmente não como um suspeito de pedofilia, semipornográfico, mas como um artista.

Daí a oportunidade e importância da grande exposição antológica do Palazzo Grassi, de Veneza, a maior já organizada: reúne mais de 250 obras de um total de 350 (segundo o *Catalogue Raisonné* publicado ano passado pela Abrams/Gallimard). O local é perfeito para o dândi que uma vez disse que para ele um palácio era mais importante do que um pedaço de pão o é para um trabalhador. Mas o elemento-chave é que uma mostra dessas dimensões permitirá reavaliar a totalidade de sua obra, muito além das imagens pré-pubescentes de seus quadros mais famosos. Porque Balthus talvez não seja um dos grandes do século 20, mas é sem dúvida alguma um dos artistas — solitários e obstinados — que mantiveram viva e acesa a grande tradição pictórica ocidental durante a avassaladora aventura modernista. Um desastrado biógrafo (Norman Fox Weber, em *Balthus: A Biography*, Weidenfeld, Londres, 2000) chegou à conclusão, depois de ter tentado uma interpretação psicanalítica, de que Balthus tinha tanto talento para a mentira como para a arte. Mas o folclórico "acadêmico" conseguiu, tipicamente, não enxergar o paradoxo que define a trajetória de Balthus: o falso "conde" Balthasar Klossowski de Rola, remendado dândi e transparente esnobe, foi também um dos mais depurados exemplos de probidade artística numa época em que essa foi uma das mais raras e menosprezadas das virtudes.

À esquerda, *Le Chat au Miroir 2*, de 1986-1989. O motivo das ninfetas, que Balthus escolheu originalmente para escandalizar, revelou-se um veio apropriado para sua visão de mundo

À direita, *La Chambre*, 1947-1948. Manter-se figurativista custou a Balthus o isolamento artístico em Paris, mas ele se dizia aliviado quando via o que os outros estavam expondo

Para apreciar essa virtude no seu justo valor é preciso lembrar as tentações que Balthus venceu para deixar uma obra tão sólida quanto memorável. A primeira foi a pecha de menino-prodígio. Quando Balthus tinha apenas 12 anos, o grande poeta Rainer Maria Rilke, amante de sua mãe – a pintora judia alemã Elizabeth Spiro, que usava o pseudônimo Baladine –, ficou impressionado com uma série de desenhos que o pequeno Baltucz, como então ainda se chamava, tinha feito sobre o desaparecimento de seu gato Mitzou. Usando a sua influência, Rilke conseguiu que fossem publicados num livrinho com prefácio de sua lavra. Os desenhos eram notáveis para um menino de sua idade, mas é fácil imaginar quanto deve ter-lhe custado superar as expectativas de semelhante estréia na vida, explicando também, até certo ponto, a atitude de *poseur* que o caracterizaria depois. Rilke fomentou-lhe também a sensação de ser um eleito ao celebrar o fato de Balthus ter nascido num 29 de fevereiro: dada "a ausência pública de seu raro e discreto aniversário", o pintor só o festejaria 23 vezes durante a sua longa vida.

O resultado é que preferiu não fazer estudos formais. Optou, ainda adolescente, por viajar sozinho à Itália para visitar Florença e copiar os afrescos de Piero della Francesca em Arezzo. Mesmo assim, Balthus foi um dos mestres da técnica pictórica clássica, preparando ele mesmo os pigmentos que usava. Isso explica-se pelo simples fato de que, além da mãe pintora, seu pai, Erich Klossowski, também era um artista respeitado, embora mais conhecido como historiador da arte – seu livro sobre Daumier foi básico para a reavaliação do artista francês no século 20. Ademais, Balthus criou-se bem no meio da mais alta cultura européia: Rilke, Gide e Paul Valéry eram amigos da casa, e seus primeiros mentores artísticos foram Pierre Bonnard – em cujo estúdio conheceu o ancião Claude Monet – e André Derain. O vínculo com Matisse determinaria também que o filho do pintor, Pierre Matisse, fosse seu marchand por toda a vida, do que dependeria a sua sobrevivência econômica.

Parece evidente, também, que foi esse meio que determinou a sua atitude estética. Passada a primeira efervescência das vanguardas do século – Balthus nasce em 1908 e decide ser pintor aos 16 anos, em 1924 –, era natural que, sem deixar de absorvê-las, Balthus não se deixasse deslumbrar por elas. Prefere identificar-se com a grande tradição que Bonnard, Derain e Matisse, entre outros, não tinham abandonado, e que o próprio Picasso, no seu período neoclássico, estava a retomar. Tradição que, longe de passadista ou reacionária, dialoga com as vanguardas ao longo do século apesar dos dogmatismos, entre estreitos e mercenários, de um Modernismo que peca por academicismo mais freqüentemente do que as vertentes figurativas.

Contudo, não deixa de ser corajosa a clara decisão de Balthus de estrear na contramão quando faz a sua primeira exposição,

À dir., *Les Poissons Rouges*, **de 1948; abaixo,** *Auto-Retrato*, **1940. Na pág. oposta,** *Le Passage du Commerce – Saint-André*, **de 1952-1953. Falso conde e esnobe transparente, Balthus foi exemplo de fidelidade artística num século rendido às vanguardas**

em 1934. Também dá a medida de seu talento que vários dos quadros apresentados pelo jovem de 26 anos sejam ainda hoje considerados entre os mais representativos de sua obra, desde *La Rue* (1933, no MoMA de Nova York) até *La Toilette de Cathy* (1933, Centro Georges Pompidou). Para não falar, é claro, da famigerada *Leçon de Guitarre* (1934, coleção privada), que foi exibida numa sala separada para convidados especiais. Conta o poeta Claude Roy que um jovem surrealista visitou a mostra e saiu indignado depois de exclamar: "Mas é figurativo!". Tudo indica, porém, que foi uma agressão provocada pela insolência de Balthus ao rejeitar ser adotado pelo Surrealismo. Um ano antes, de fato, uma "delegação" surrealista – encabeçada pelo próprio sumo sacerdote, André Breton – tinha visitado seu estúdio para tentar recrutá-lo. Balthus, ainda pintor desconhecido, permitiu-se recusar o convite de uma das potências da cena artística. Mas seu talento ganharia para o resto da vida a amizade de dois dos "delegados", o poeta Paul Eluard e Alberto Giacometti. Uma década depois, Balthus e Giacometti, que se tornou seu mais íntimo amigo, passeavam pelas galerias de Paris e comentaram que, ao escolher o figurativismo, haviam-se marginalizado. "Mas", concluiu Balthus, "depois de ver o que os outros expunham, ficamos tranqüilos."

Recusar a tentação do tribalismo parisiense não deve ter sido fácil. Balthus era pobre, numa época de crise. Aliás, com o tempo ele reconheceria que o tema das ninfetas erotizadas foi escolhido com o intuito de escandalizar e chamar a atenção num período de miséria. Mas com um paradoxo freqüente na história da arte (é só lembrar dos anões de Velázquez), Balthus tinha ao mesmo tempo descoberto uma veia particularmente apropriada para a sua visão do mundo pela pintura. Albert Camus, insuspeito de baixas paixões, escreveu numa apresentação de Balthus que sua obra se sustenta "na luz que morre, que é a luz da infância". A espécie de ameaça nostálgica que caracteriza toda a obra de Balthus encontra na sonolência narcísica de suas alarmantes mocinhas uma tensão que existe no resto de seus quadros, mas que adquire nelas uma intensidade especial. Como diz Octavio Paz no poema que dedica a Balthus (em *Árbol Adentro*, 1988), "*la luz nace mujer en un espejo*", e "*hace de cada hora un cuerpo vivo*".

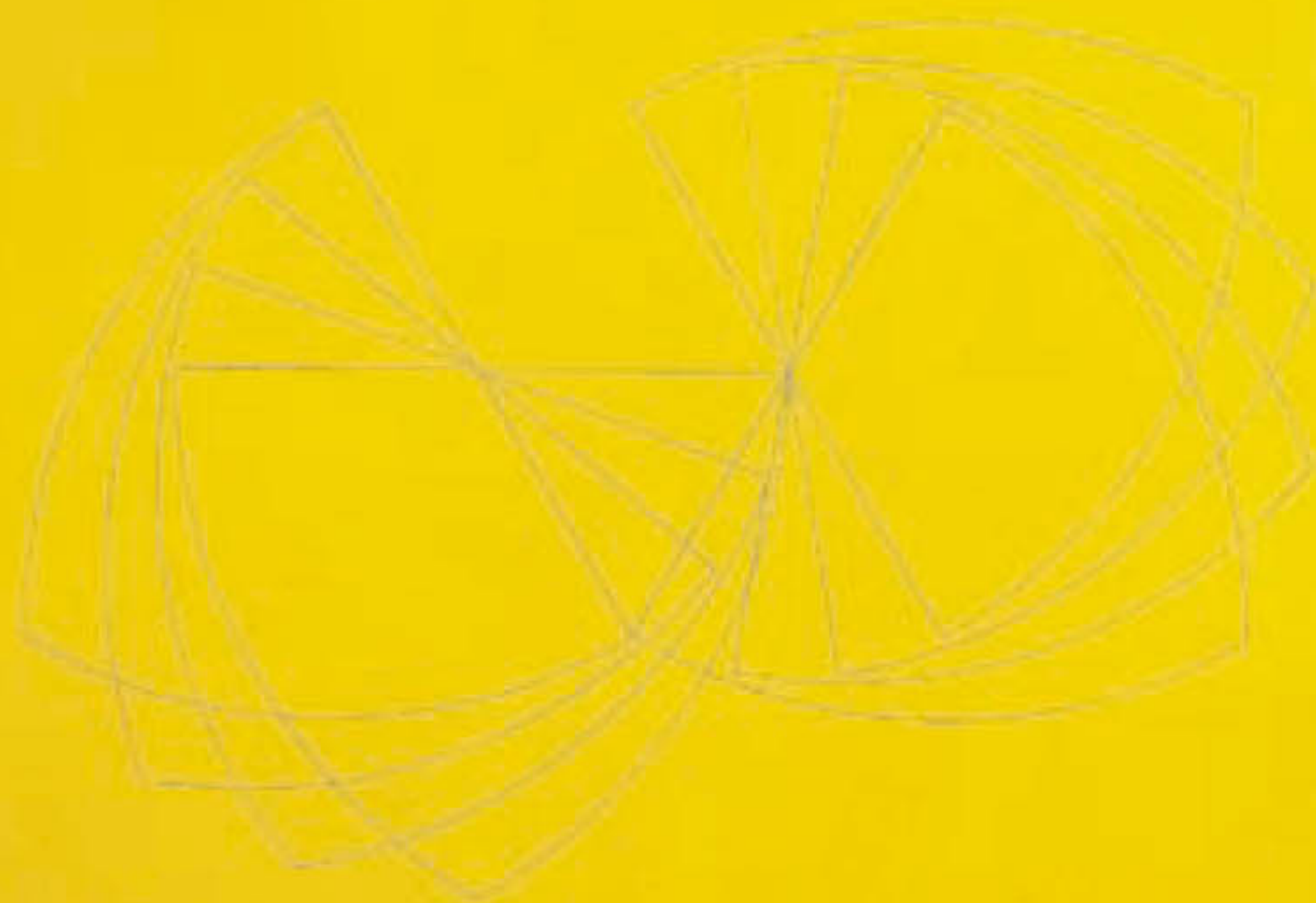
O que uma exposição como a do Palazzo Grassi permite comprovar é que a inquietante ambigüidade dos quadros de ninfetas pode ser encontrada até nas suas extraordinárias paisagens, cenas urbanas e naturezas-mortas. Sem esquecer que Balthus é um dos grandes retratistas da pintura moderna. Entende-se que os surrealistas tivessem visto nele uma alma gêmea, pois o próprio Balthus disse que "o real não é o que você acredita ver, e é possível ser realista do irreal e figurativo do invisível". Poucas frases resumem melhor a história secreta da arte ocidental. ■

Onde e Quando

Balthus – **Retrospectiva no Palazzo Grassi (San Samuele, 3.231, tel. 00++/39/041/523-1680, Veneza, Itália). De 9/9/2001 a 6/1/2002, diariamente, inclusive feriados de fim de ano, das 10h às 19h**

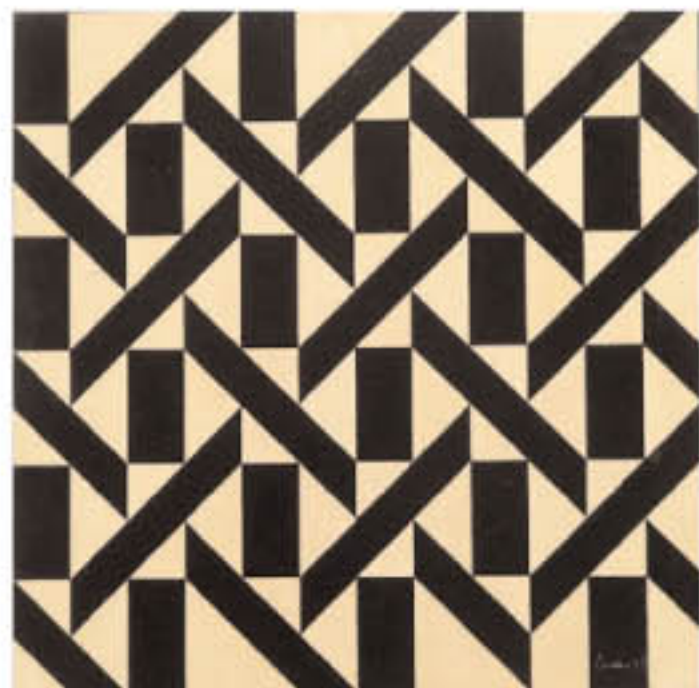
O pilar da construção

Uma retrospectiva em São Paulo mostra os muitos ângulos da obra de Waldemar Cordeiro, mentor do construtivismo brasileiro

Por Daniel Piza

FOTOS DIVULGAÇÃO

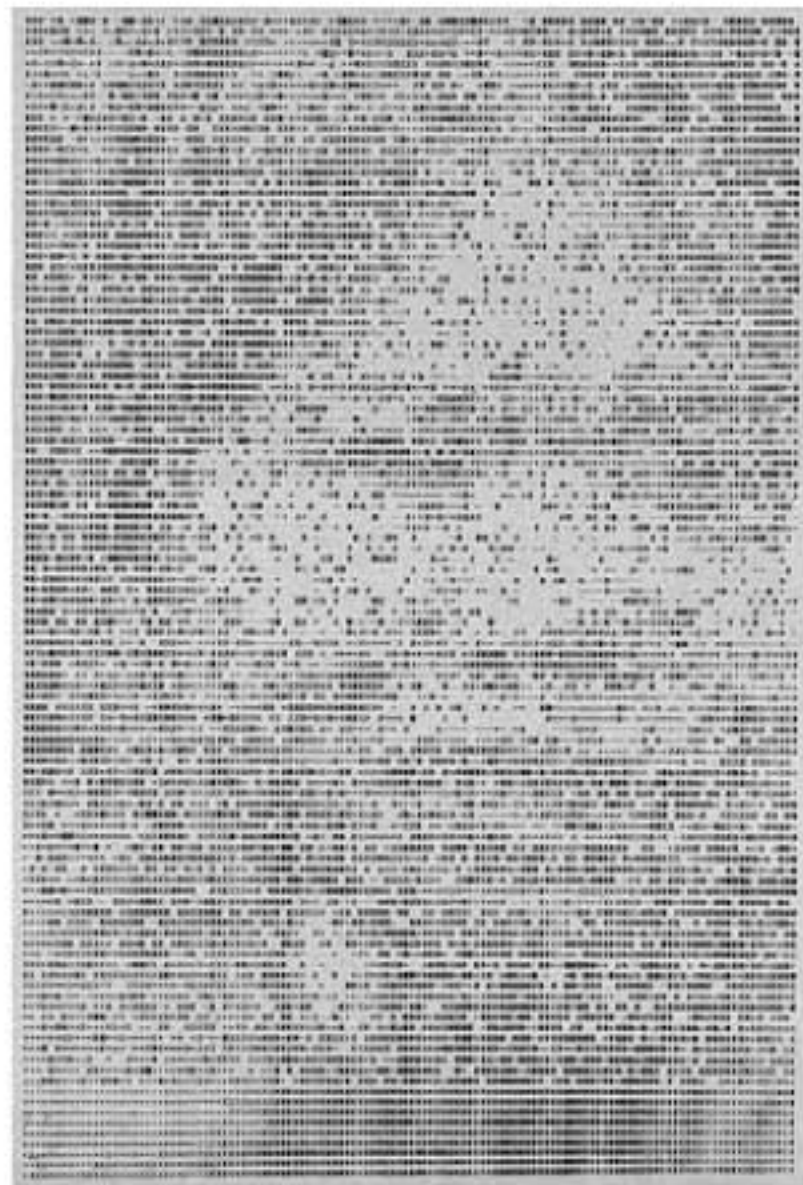
Nesta página, *Auto-Retrato Probabilístico*, montagem sobre chapa de acrílico, de 1967; na página oposta, *Idéia Visível*, de 1952: momentos fundadores da obra de Cordeiro

A galeria paulistana Brito Cimino inaugura, no dia 18, uma retrospectiva da obra de Waldemar Cordeiro, artista nascido em Roma, em 1925, e geralmente identificado como um dos principais desencadeadores do Concretismo paulista. Organizada pelos galeristas e pela filha do artista, Analívia Cordeiro, a mostra, com mais de 60 obras, evidencia que considerar Cordeiro somente como pioneiro do Movimento Concreto é, em parte, um erro e uma injustiça.

De fato, desde que chegou ao Brasil, em 1946, o artista teve atuação decisiva em praticamente todos os principais movimentos estéticos ocorridos no país, até sua morte repentina, em 1973. Suas posições teóricas, fundamentais para a articulação do Concretismo, no início dos anos 50, se desdobraram, pouco depois, em conceitos de arte aplicada, no chamado Pop-creto e na Arteônica (arte + eletrônica), uma pesquisa pioneira com arte e computação, iniciada em 1970.

Nesse trajeto múltiplo, que incluiu incursões pela arte cinética e um debate crítico de uma intensidade inédita no Brasil, Waldemar Cordeiro manteve-se financeiramente como paisagista, atividade que estreitou sua ligação com a cultura brasileira e que abrangeu desde projetos para particulares até grandes planos urbanísticos, apresentados na mostra por meio de reproduções de projetos e fotos, algumas do próprio autor.

A exposição paulistana inclui ainda obras praticamente desconhecidas do público, deixadas de fora de suas antologias, pois foram mal recebidas pela crítica quando expostas em algumas das raras individuais de Cordeiro, como a da Galeria Astréia, em 1963. Outro destaque é uma grande de parede com seus ready-mades. São criações como Contra o Naturalismo Fisiológico, de 1965, feita com rodas e correntes de bicicletas, e outras peças "pop-cretas", nas quais o artista buscou aliar o idealismo formal que permeia toda a sua obra e a releitura de objetos comuns do cotidiano. A Arteônica de Cordeiro está representada, entre outras, por obras como A Mulher que Não É B.B. (Brigitte Bardot), de 1971, que reproduz o rosto de uma garota vietnamita com os caracteres do já agora histórico computador IBM 360/44.

Acima, à esquerda, *Sem Título*, de 1963; acima, *A Mulher que Não É B.B.*, obra de 1971, pioneira no uso do computador; à esquerda, *Sem Título*, de 1958

ARTES PLÁSTICAS

Acima, *Sem Título*, esmalte sobre compensado, de 1951, ano anterior ao do lançamento do movimento concretista

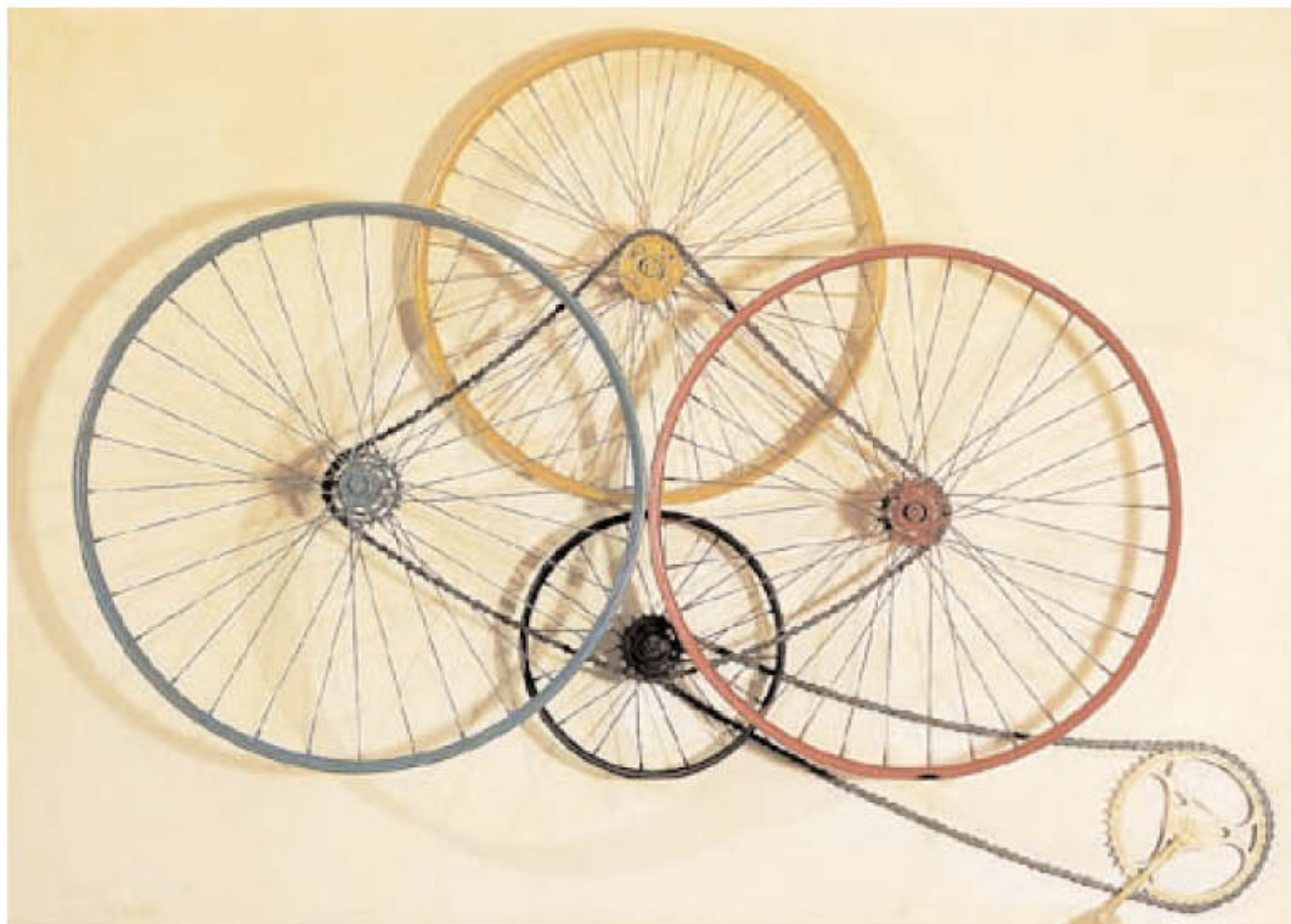
Autor de obras que mudaram a arte nacional, como Movimento, de 1951, a primeira pintura brasileira a encarnar plenamente os preceitos de Mondrian, e O Beijo, de 1967, uma escultura mecânica que transforma uma boca em um cenário abstrato — a história da arte moderna em dois tempos —, Cordeiro já havia merecido uma boa retrospectiva, em 1986, no Museu de Arte Contemporânea da USP, mas teve poucas exibições nos anos 90. Agora, além da mostra, será lançado também um CD-ROM sobre sua vida e obra, incluindo depoimentos do artista sobre a relação entre arte e tecnologia.

É sempre possível especular que Waldemar Cordeiro teria tido um destino mais glorioso se houvesse permanecido na Itália, mas a exposição permite enxergar sua presença aqui como fundamental para a arte brasileira, preservando uma poesia que poucos artistas de vanguarda podem expor. — **Rafael Vogt Maia Rosa**

A seguir, **Daniel Piza** *avalia a contribuição de Waldemar Cordeiro para a evolução da arte brasileira.*

Waldemar Cordeiro foi o mentor intelectual do Concretismo brasileiro, nas artes visuais e fora delas também. Sem ele não existiriam os irmãos Campos e Décio Pignatari na poesia nem toda a geração de pintores e escultores concretistas, nomes como Geraldo de Barros, Franz Weissmann, Lothar Charoux, Luis Sacilotto, Hélio Oiticica, Lygia Clark e outros. Cordeiro era o mais velho e o mais culto da geração. Nascido em Roma, veio aos 21 anos para o Brasil e sempre manteve contato com grupos italianos e europeus em geral. Em 1951 participou da 1ª Bienal Internacional de São Paulo, a qual expôs com destaque — além de "nomões" da arte moderna como Picasso e Henry Moore — as obras do suíço Max Bill, o verdadeiro criador da arte concreta, que pareceu ser aos brasileiros a última palavra em vanguarda estética.

No ano seguinte Cordeiro liderou em São Paulo o lançamento do Movimento Concreto, patrocinado pelo Grupo Ruptura, no qual estavam, além dele, Barros, Charoux, Sacilotto e três esquecidos: Kazmer Féjer, Leopoldo Haar e Anatol Wladislaw. Como se vê pelos sobrenomes, era um grupo de internacionalistas que propunha uma arte racional, feita como que por uma fábrica de design sem fronteiras. A porção literária do grupo, representada pelos três poetas citados, se integraria ao movimento alguns meses depois.

Cordeiro era o teórico e o prático dessas idéias. Por sinal, uma de suas séries mais conhecidas se chama *Idéia Visível*, feita em têmpera sobre eucatex. Marxista, politizado, Cordeiro pregava para a arte o fim do conteúdo, da representação — identificada com a ideologia hierárquica burguesa, expressa em toda a história da arte até aquela data. Espécie de William Morris às avessas, defendia que a linha de montagem industrial difundiria arte para todas as classes e países, como a revolução permanente de Trotski. Seria a vitória da construção sobre a expressão.

Acima, *Contra o Naturalismo Fisiológico*, **montagem de aro e corrente de bicicleta, de 1965**

Coerentemente, suas atividades incluíam, além da pintura e da escultura – e da militância no Partido Comunista –, o design, o urbanismo, o paisagismo e o ensaísmo. Nos anos 60, quando o Concretismo já estava completamente fora de moda (sem nunca chegar a ter sido mais que um movimento cultivado com fervor em apenas alguns países) e no Brasil o Neoconcretismo dava as cartas (sendo influente até hoje, sobretudo na idolatria aos dissidentes Oiticica e Clark), Cordeiro adaptou suas teorias para a Arte Pop, lançando os *Pop-eretos*, colagens de imagens da mídia em disposição geométrica.

Mas a melhor parte de sua produção, ironicamente, é a que ainda contém algum lirismo e alguma leveza, como a própria série *Idéia Visível*, que ganha vivacidade com o movimento das linhas que lembra um inseto ou borboleta. Ou seja, suas qualidades são as mesmas que ele, teoricamente, queria banir da arte, achando que o olho humano – burguês ou proletário – não tinha vocação para associações simbólicas e emocionais. As mesmas qualidades que fazem das esculturas de Weissmann e dos *Metaesquemas* de Oiticica, por sua capacidade de sugestão expressiva, os melhores produtos da sede local da Internacional Concretista. Lobo que agitava e combatia por uma nova verdade absoluta, Cordeiro é hoje um ser manso na história da arte brasileira.

O Que e Quando

Waldemar Cordeiro – **Retrospectiva na galeria Brito Cimino (rua Gomes de Carvalho, 842, Vila Olímpia, São Paulo, SP, tel. 0++/11/ 3842-0634). De 18/9 a 13/10. De 3ª a sáb., das 11h às 19h. Grátis**

O Brasil registrado pelos alemães

Mostra em Salvador reúne obra feita no país por fotógrafos alemães no século 19

A paisagem de encher os olhos, como era comumente descrita, e a presença de um imperador que admirava a fotografia e dominava o idioma alemão fizeram do Brasil do século 19 uma espécie de terra prometida para os fotógrafos da Alemanha. Pioneiros na instalação de estúdios comerciais e patrocinadores de seus próprios livros e álbuns, eles produziram um dos mais importantes acervos fotográficos do país. Uma amostra desse legado fica exposta no Museu de Arte da Bahia (av. Sete de Setembro, 2.340, Salvador, Bahia, tel. 0++/71/366-8413), do dia 11 ao dia 30. São 50 imagens de 20 profissionais, selecionadas entre as 150 que compõem o livro *Fotógrafos Alemães no Brasil do Século 19* (Metalivros, 202 págs., R$ 80), de Pedro Karp Vasquez, também curador da exposição.

O livro é resultado de uma pesquisa de quase duas décadas que se estendeu também à Alemanha, e inclui clássicos como o último retrato da família imperial no Brasil, feito por Otto Hees em 1889, às vésperas da proclamação da República. Há também imagens inéditas no país, pertencentes à coleção de Waldyr Cordovil e às instituições alemãs Reiss-Museum, de Mannheim, e Institut für Länderkunde, de Leipzig.

Os alemães, ao lado dos franceses, formaram o mais expressivo grupo de fotógrafos estrangeiros no Brasil do século 19, e se destacaram pela qualificação técnica, numa época em que a parca tecnologia obrigava à fabricação própria do papel e do negativo. Embora se dedicassem prioritariamente ao retrato, também registraram a geografia tropical e a sociedade brasileira que emergia no interior do país.

"Esteticamente, muitos deles foram capazes de superar as normas da pintura, da qual, geralmente, eram muito próximos", diz Vasquez. "Revert Henrique Klumb e August Stahl, por exemplo, às vezes fazem composições modernas. Albert Richard Dietze registra fragmentos de paisagens, enquanto Jorge Henrique Papfer demonstra controle da luz nas fotos de interiores."

A impossibilidade de viajar com toda a coleção que compõe o livro levou à seleção de imagens para a exposição segundo critérios didáticos. Cerca de 70% das imagens exibidas integram a Coleção Tereza Christina, da Biblioteca Nacional, no Rio. "Quis valorizar o acervo recolhido por d. Pedro 2º, um dos primeiros colecionadores fotográficos do mundo", diz Vasquez. — JOSIANE LOPES

À esq., igreja do Carmo, em Pernambuco (1858), foto de Augusto Stahl; no alto, vendedora de frutas no Rio (1869), de Alberto Henschel

FOTOS COLEÇÃO REISS - MUSEUM, MANNHEI / COLEÇÃO DONA THERESA CHRISTINA MARIA DA BIBLIOTECA NACIONAL

POR KATIA CANTON

FOTO HENK NIEMAN

A CONSTRUÇÃO DO ARTIFÍCIO

Obra de Pazé tematiza a reprodutibilidade

Ainda cursando Artes Plásticas na Fundação Armando Álvares Penteado, em São Paulo, Pazé já chamava a atenção com suas criações, tão simples quanto exuberantes. No início dos anos 90, iniciou suas pesquisas com flores de plástico, aludindo ao gosto popular por esse tipo de adorno doméstico. Ele arranjava as flores sob telas plásticas, criando delicados espectros de cores e texturas. No fim da década, elaborou uma série de caixas de acrílico transparente, recheadas com milhares de canudos plásticos coloridos, desses comuns, de sorver bebidas. Pazé, hoje com 39 anos, se encanta com idéias sobre autenticidade e reprodutibilidade, originalidade e referência na tradição artística e com os cruzamentos entre erudito e popular, discussões que permeiam o mundo da arte contemporânea.

Em 1999, o artista paulistano participou de *Objeto Anos 90*, mostra referencial promovida pelo Itaú Cultural. No mesmo ano foi considerado Artista Revelação pela Associação Brasileira de Críticos de Arte. Em 2000, participou da Feira Arco, em Madri, e foi premiado pela Associação Paulista de Críticos de Arte. Em outubro, estará na Bienal do Mercosul, em Porto Alegre, com uma espécie de instalação em que usa novamente os canudos.

Foi numa de suas periódicas visitas à rua 25 de Março, reduto do comércio popular no centro de São Paulo, que o artista vislumbrou o efeito prismático dos canudos de plástico colorido, vendidos em grande quantidade. "Eles lembravam montanhas de artifício", diz Pazé. Uma outra obra, no entanto, tem ocupado o artista há cerca de um ano. Trata-se de um boneco intitulado *Transeunte*, obra intimista que articula questões sociais e oferece testemunhos pessoais do artista. Em maio deste ano foi incorporada pelo Centro Cultural Banco do Brasil ao projeto de intervenções urbanas que marcaram a inauguração do espaço em São Paulo.

Pazé concebeu seu *Transeunte* no escritório de uma produtora de imagens, no bairro de Moema, onde trabalha diariamente. É lá que, graças ao espaço amplo, o artista freqüentemente cria e executa seus projetos, em horários que se alteram de acordo com as funções cotidianas de produção no local.

O boneco, em tamanho natural, de látex, replica a imagem do próprio Pazé. Manipulado pelo artista ou por pessoas treinadas para subir em andaimes de prédios, o boneco percorreu durante um mês a região central de São Paulo, refazendo percursos que contam a história do Centro.

Esse *Transeunte*, alter ego do artista, aproxima-se de um herói de quadrinhos ao "caminhar" sobre edifícios, sobre muretas, a passear solto nas ruas, sem intimidar-se com obstáculos. É, no entanto, um herói com características humanas: ele não voa nem é dotado de poderes sobrenaturais — simplesmente anda sobre as edificações.

Ao criar o boneco, Pazé expande um comentário sobre a deficiência física e a superação de seus limites por meio de próteses, que são, de certa maneira, bonecos. "Os problemas de movimentação podem ser resolvidos com marionetes, bonecos", diz o artista.

O *Transeunte* seguiu percursos determinados, percorrendo focos de memória, de impacto, de beleza arquitetônica, como o Pátio do Colégio, o Mosteiro de São Bento, o Largo São Francisco. Andou sobre as sacadas dos edifícios na rua Direita, passou pela rua da Quitanda e chegou à Igreja de Santo Antônio, com seu interior datado de 1700.

O próximo projeto de Pazé é compor um livro sobre a cidade e seu *Transeunte*, mas já a partir deste mês seus caminhos poderão ser seguidos num site preparado pelo artista, nos endereços www.cultura-e.com.br e www.metro.art.com.br.

O laboratório do pós-moderno

Uma exposição no Rio aponta a coesão da arte dos anos 60 na busca de alternativa à experiência moderna. Por Mauro Trindade

Muito antes que a expressão e o conceito pós-moderno fossem repetidos à exaustão na imprensa e nos catálogos de exposição, o crítico Mário Pedrosa sugeria sua utilização para classificar a arte dos anos 60. No artigo *Crise do Condicionamento Artístico*, publicado no *Correio da Manhã* de 31 de julho de 1966, ele afirmava que a experiência moderna e seu vocabulário estavam esgotados e um novo nível de comunicação se fazia necessário, o que vários artistas já tinham começado a desenvolver: "Não podemos mais trabalhar dentro dos parâmetros da chamada arte moderna. Sugiro a expressão *arte pós-moderna* para significar a diferença".

O grupo Independent Curators International (ICI) decidiu reunir parte da *diferença* daquela década e seus artistas em *Além dos Preconceitos: A Experiência dos Anos Sessenta*, mostra que já passou por Praga, Varsóvia, Buenos Aires e agora aporta no Rio de Janeiro, para seguir até São Paulo em janeiro do ano que vem e, mais tarde, Miami e Berkeley. Fundado em 1975, o ICI é formado por curadores de várias nacionalidades — em especial, americanos — que procuram estimular a apreciação da arte contemporânea com exposições itinerantes, que já levaram obras de 2 mil artistas a cerca de 400 museus. À parte a mostra que agora chega ao Brasil, 11 outras estão em exibição mundo afora.

Além dos Preconceitos permite uma rara visão sobre a experimentação dos anos 60. Estão juntos pela primeira vez trabalhos de 21 criadores da Europa, dos Estados Unidos, da África e da América Latina que, de alguma forma, têm preocupações em comum e que desenvolveram trabalhos fora dos tradicionais parâmetros da arte. Estão na mostra obras de Joseph Beuys (Alemanha), Marcel Broodthaers (Bélgica), Lygia Clark (Brasil), Hanne Darboven (Alemanha), Betty Goodwin (Canadá), Victor Grippo (Argentina), Eva Hesse (Alemanha), Ilya Kabakov (Ucrânia), On Kawara (Japão/EUA), Jiri Kolar (República Tcheca), Edward Krasinski (Polônia), John Latham (Zimbábue), Sol LeWitt (EUA), Anna Maria Maiolino (Brasil), Karel Malich (República Tcheca), Dimitrije Basecevic Mangelos (Iugoslávia), Piero Manzoni (Itália), Cildo Meireles (Brasil), Bruce Nauman (EUA), Hélio Oiticica (Brasil) e Lawrence Weiner (EUA).

Acima, cenas de *In/Out (Antropofagia)*, vídeo de Anna Maria Maiolino: técnicas que a arte pós-moderna leva ao extremo

A despeito da enorme distância geográfica e cultural entre esses artistas, que muitas vezes trabalharam isolados e sem condições de conhecer os experimentos de seus colegas, todos eles comungam determinados procedimentos, como a reutilização de materiais descartáveis e outros resíduos, além do uso de técnicas inovadoras e hoje incorporadas à atividade artística, como a videoinstalação, a foto de arte e a instalação. E também há em comum entre muitos deles uma maneira de encarar a arte não como o objeto em si, mas como uma atividade criativa para todos, enquanto outros perseguiam na arte uma nova consciência ou uma nova energia. As garrafas de Coca-Cola encaixotadas de Joseph Beuys, a toalha pintada de Marcel Broodthaers e o livro-objeto de Anna Maria Maiolino, todos na exposição, são representativos deste então inovador conceito de arte.

FOTOS DIVULGAÇÃO

Acima, *Bruno Corea Tea*, de Joseph Beuys; à direita, *Parangolé P4 - Cape 1*, de Hélio Oiticica

A aproximação de antípodas culturais proporcionada pela mostra revela ainda semelhanças inesperadas, como a surpreendente similaridade entre as obras de americanos e de seus colegas da Europa Oriental, que em sua maioria não tiveram apoio de museus e permaneceram alijados do circuito oficial das artes plásticas em seus países praticamente até a queda da União Soviética. Quanto à América Latina, a curadora Milena Kalivovska, ex-diretora do Instituto de Arte Contemporânea de Boston, aponta a "visibilidade global" que os artistas do Brasil e dos países vizinhos conquistaram internacionalmente, além de sua importância numa reflexão não-eurocêntrica da história da arte. De Lygia Clark estarão expostas *Animal*, *Obra Mole*, *Pedra e Ar* e *O Eu e o Tu: Série Roupa-Corpo-Roupa*, enquanto de Hélio Oiticica foram selecionados dois parangolés. Cildo Meireles, de quem Milena Kalivovska foi curadora de uma individual nos Estados Unidos, comparece com dez trabalhos dos anos 60 e 70.

De certa forma, a busca pelo inusitado aproxima esses artistas dos vanguardistas dos anos 20, mas ao questionar a relação do artista e do objeto e a necessidade de público para que uma obra de arte passe a existir, foram muito além das limitações do Modernismo e criaram uma seminal perspectiva da arte e do fazer artístico que continua a influenciar os artistas contemporâneos. E a ajudar a rever as limitações da arte de nosso tempo.

Embora a exibição se concentre na relação desses artistas com a arte conceitual intensamente praticada naquele período, ela também inclui obras de feições mais tradicionais. Um catálogo ilustrado, em inglês, será vendido durante o período da exposição.

O Que e Quando

Além dos Preconceitos: A Experiência dos Anos Sessenta. **Paço Imperial (Praça 15, 48, Centro, Rio de Janeiro, tel. 0++/ 21/533-4407). De 6/9 a 28/10, terça a domingo, das 12h às 17h30. Grátis**

A fuga do ego

A 7ª Bienal de Istambul mantém a periodicidade e abre o milênio com um conceito zen-budista

A atmosfera mágica que envolve a maior cidade da Turquia parece perfeita para emoldurar o conceito zen-budista definido pela curadora, Yuko Hasegawa, para a 7ª Bienal de Istambul, que se estende de 22 de setembro a 17 de novembro. *Egofugal – Fugue from Ego for the Next Emergence* é, segundo os organizadores, um tema para o novo milênio, propondo um redimensionamento do ego, numa perspectiva de colaboração e espírito coletivo, em contraposição aos valores materiais dominantes no século passado.

Hasegawa, curadora-chefe do Museu de Arte Contemporânea de Kanazawa com uma vasta bagagem internacional, percorreu o roteiro das grandes mostras de arte para reunir o eclético elenco dos 60 artistas convidados. Entre eles, destacam-se Riskrit Tiravanija, Gabriel Orozco, Stan Douglas, Guillermo Kuitca e Hussein Clagayan.

A exposição, como de costume, acontece em vários espaços históricos do centro de Istambul: nas dependências do Palácio Topkapi; na igreja bizantina Hagia Eirene, do século 4, e também na maior reserva de água subterrânea da cidade, a Cisterne Yerebatan, do século 6. A mostra de artes plásticas é complementada por um vasto programa de palestras nos dias inaugurais, consideradas necessárias como introdução ao processo introspectivo proposto pela curadoria.

Maior produção internacional de artes plásticas na Turquia, a bienal é responsável pela projeção global dos artistas locais, além de gerar uma aproximação com a produção internacional. Organizada desde 1987 pela Fundação de Istambul para a Cultura e Arte, faz jus ao rótulo bienal: é uma das poucas na atualidade que acontece realmente a cada dois anos. Mesmo em 1999, quando o país sofria com a ocorrência de vários terremotos consecutivos, a bienal não só não deixou de acontecer, como serviu de elemento galvanizador no processo de reconstrução humana, arquitetônica e cultural do país. – TEREZA DE ARRUDA

À esq., *Airplane Dress*, de Hussein Caglayan: em busca da nova dimensão

O pátio de Chicago

A cidade americana promove série de atividades em torno da escultura de Denise Milan e Ary Perez

Numa cidade de arquitetura ultramoderna como Chicago, que exibe esculturas de Dubuffet e Picasso com a mesma naturalidade que nossos parques ostentam palmeiras imperiais, uma obra dos brasileiros Denise Milan e Ary Perez está entre os monumentos públicos mais visitados. Construído com blocos de mármore e granito de São Paulo, Minas Gerais e Espírito Santo, e dispostos na forma de uma grande espiral, que lembra as arenas antigas onde se observavam os movimentos do Sol e da Lua, o *Pátio das Américas* (*America's Courtyard*) é tema e palco de uma série de atividades até o fim do mês na cidade americana. Na agenda, um programa de arte e educação, em que crianças trabalham com réplicas (pequenas e leves) das pedras; palestras com diretores de museus de Chicago e do Reina Sofia, de Madri; o lançamento da versão em inglês do livro *America's Courtyard* (DCL, 152 págs., R$ 45) e uma performance de músicos e tambores para celebrar, em 22 de setembro, o fenômeno do equinócio, quando o dia e a noite têm igual duração. O monumento foi instalado, a convite da prefeitura de Chicago, em 1998,

À dir., a escultura *Pátio das Américas* (*America's Courtyard*): centro de atenção

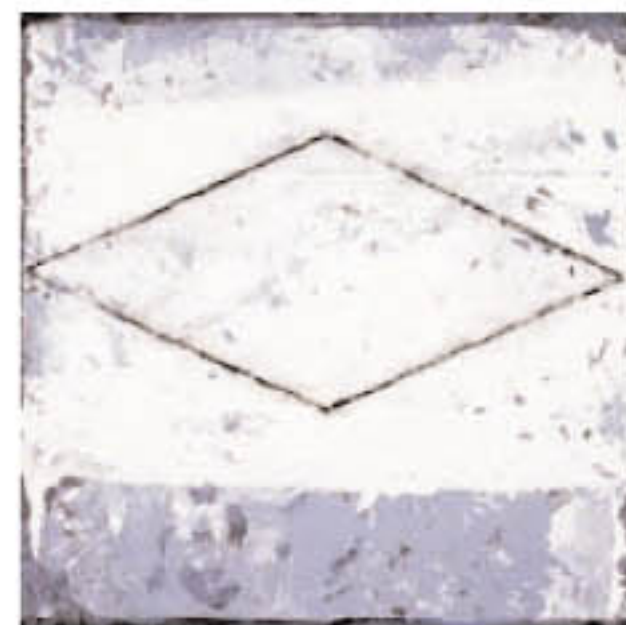
quando Denise e Ary já tinham cinco esculturas em espaços públicos de São Paulo, entre elas a *Sectiones Mundi*, no jardim do Museu de Arte Moderna do Ibirapuera, também em forma circular, mas com peças de concreto. O *Courtyard* destaca-se pelo colorido e textura das pedras. O conjunto, com 60 grandes blocos que pesam 40 toneladas, chama a atenção no gramado verde às margens do lago Michigan. Levando adiante suas pesquisas em torno da espiral, Denise Milan e Ary Perez produziram uma série de gravuras que está sendo apresentada no Art Institute, o maior museu da cidade, até 22 de setembro. Neste dia, quando será aberta a exposição *Van Gogh/Gauguin*, o colorido das pedras brasileiras fará contraste com os tons das terras do sul da França, retratados pelos pintores no período em que viveram em Arles. – BEATRIZ ALBUQUERQUE

FOTOS DIVULGAÇÃO

Fragmentos e mantra

Sérgio Fingermann faz nova exposição, no Rio, e lança livro com reflexões sobre a atividade criadora

O ato de pintar produz uma reflexão que deve ser compartilhada com o público. A convicção do artista plástico Sérgio Fingermann está expressa no livro *Fragmentos de um Dia Extenso*, que ele lança durante a exposição de suas novas obras, promovida pelo Centro Cultural Instituto Moreira Salles do Rio de Janeiro (rua Marquês de São Vicente, 476, Gávea, Rio de Janeiro, RJ, tel. 0++/21/512-6448). A mostra, que começa no dia 18 de setembro e se estende até dezembro, reúne 20 telas e 15 pinturas sobre papel, todas de grande formato. No conjunto predominantemente abstrato, surgem aqui e ali elementos geométricos que lembram a referência construtivista de Fingermann, criador também de uma importante produção como gravurista.

O percurso do artista, aliás, é o tema do volume extra, com cem reproduções de obras, que acompanha o livro. *Fragmentos...*, ilustrado com fotos de peças e do atelier de Fingermann, tem uma dupla edição. A primeira, de 2,5 mil exemplares, é composta pelos dois volumes. A segunda tiragem, de 500 exemplares, inclui, no formato de pranchas soltas, oitos obras exclusivas, que consistem em intervenções de aquarela sobre fac-símiles de pinturas em papel.

Acima e à esq., telas inéditas de Fingermann: abstração e

A respeito do texto de *Fragmentos...*, Fingermann diz que se trata de uma espécie de "mantra" pessoal que aborda as reflexões de que se tem ocupado. "Senti necessidade de testemunhar a vivência artística. Um dos compromissos éticos do artista deve ser a criação de algum tipo de interlocução com o público, que deve saber quais pactos fundamentam sua ação", diz. Entre estes pactos, ele inclui o compromisso com a singularidade, a autenticidade, a busca do novo, e não da novidade, e a coragem de correr riscos. "Por isso, é irrelevante se pintar está na moda ou não.

A cor do desafio

Edição faz retrospectiva de duas décadas da produção de Cássio Michalany

Um conjunto de 56 obras escolhidas pelo próprio autor compõe o livro *Cássio Michalany – Pinturas* (Cosac & Naify, 82 págs., R$ 92). A edição, prefaciada por Rodrigo Naves, reúne a produção do artista paulistano nas duas últimas décadas e funciona como uma retrospectiva impressa. Em seqüência, também ao longo do tempo, as variações cromáticas evidenciam ainda mais claramente os caminhos que o artista vem percorrendo, fiel à opção pela cor em toda a sua radicalidade. As relações, de proximidade ou contraste, estabelecidas pelo arranjo de painéis apenas reiteram a tomada da cor como elemento definidor, tanto de análise quanto de síntese. – JL

À dir., obra de 1983, formada por dois painéis

FOTOS DIVULGAÇÃO

POR MARIA DO CARMO NINO

SÍNTESE DESMISTIFICADORA

A obra de Efraim Almeida, cuja mostra chega ao Rio, manifesta o poder do artesão na geração de símbolos que sintetizam cultura popular e erudita

Na inauguração do Projeto Visualidades Contemporâneas, a Galeria Vicente do Rego Monteiro da Fundação Joaquim Nabuco, em Recife, abrigou, em agosto, a primeira mostra nordestina do artista plástico cearense radicado no Rio de Janeiro, Efraim Almeida. A exposição segue neste mês para o Rio de Janeiro.

Participante da nova geração que trabalha com a madeira, um material marcado pela arte popular, o artesanato e a indústria do brinquedo, Efraim Almeida apropria-se também do gesto do artesão em tudo que ele tem de ritualístico. Insere-se, assim, como herdeiro de uma ciência ancestral, entre aqueles que ao longo da história, ao lidar com a madeira, souberam interrogar suas texturas internas e externas e tiraram partido da sua materialidade, empregando os utensílios de modo a estabelecer um diálogo com esse material, respeitando o sentido de sua fibra, ou de maneira oposta, confrontando-se com ele.

Diferentemente dos artistas que empregam a madeira pelo seu caráter bruto e não-construído, evitando voluntariamente a noção de destreza manual, Efraim Almeida opera estabelecendo um equilíbrio entre a simplicidade e a sutileza dos detalhes, de modo que sua obra pede, da parte do público, algo que se torna cada vez mais precário na nossa vida hoje: tempo e uma atenção especial às minúcias, para que, pouco a pouco, comece a se manifestar em toda a sua essência.

Os resultados desse embate – nem sempre pacífico – podem ser percebidos nas pequenas peças que aludem ao universo da arte popular, aos mitos religiosos, ao erotismo e à sexualidade. São investidos de crítica e de uma certa perversidade, sem, no entanto, abrir mão da reverência e da sutileza.

A palavra "manifestação" tem a mesma raiz que a palavra "mão": é manifesto aquilo que pode ser estendido ou pego pela mão. A tradição bíblico-cristã tem na "mão" um símbolo de ação, de poder e de supremacia. Síntese exclusivamente humana do masculino e do feminino, ela é passiva ou ativa, serve de arma e utensílio, se prolonga pelos instrumentos, distingue o homem do animal e diferencia o que ela toca e modela. A obra de Efraim é impregnada desse poder de manifestação: do ponto de vista da sua concretização, resultado de uma ação consciente e funcional sobre a matéria, ou do ponto de vista dos diversos símbolos por ele empregados, que designam em vários níveis as noções de origem, de fim, de força geradora matricial, de princípio ativo.

Mãos, pés, cabeças, árvores, a cor vermelha, conchas, rosários e outros elementos do seu vocabulário formal simbolizam o espírito presente no corpo que é manifestação da matéria, ao mesmo tempo que apontam para o caráter fálico da ação geradora.

A escala empregada confirma uma importante dimensão desmistificadora: as obras cabem na palma da mão. São como "modelos reduzidos" no sentido empregado por Lévi-Strauss em *O Pensamento Selvagem*: operam uma inversão no nosso processo de conhecimento, que tende a agir por fragmentos, fazendo com que o conhecimento do todo preceda o das partes.

Essa leitura às vezes é confrontada com a disposição das peças no espaço: a montagem suspensa das obras confere à parede branca um caráter ativo, aurático, que torna significante o espaço *entre* as peças e sugere um corpo que emana *através* da parede.

Efraim Almeida é um dos artistas da atualidade que melhor estabelecem a síntese entre cultura popular e erudita. Ao colocar a sexualidade e a religião em um mesmo plano, trabalhando sua dimensão mítica, ambígua, colocando-se como corpo (suas obras são auto-retratos), misturando o pessoal e o coletivo, ele torna obsoletos tais limites.

Acima, *Volúpia*; à esq., *Homem com Vieiras*, obras de Efraim Almeida

FOTOS CORTESIA GALERIA CAMARGO VILAÇA

Efraim Almeida – Galeria Anna Maria Niemeyer, rua Marquês de São Vicente, 52, Gávea, Rio de Janeiro, RJ, tel. 0++/21/2239-9144. De 9 a 20/9. De 2ª a 6ª, das 10h às 21h; sáb., das 10h às 18h

AS MOSTRAS DE SETEMBRO NA SELEÇÃO DE BRAVO!

EDIÇÃO DE KATIA CANTON

MOSTRA	**Surrealismo** *Les Charmes des Saisons*, 1937 (detalhe) Georges Hugnet	**De Picasso a Barceló** *Cabeça Chorando*, 1937 Pablo Picasso	**Brasil 50 Mil Anos** Peça do módulo *Os Caçadores-Coletores e os Povos dos Sambaquis*	**Esconderijos da Memória** *Esconderijo da Memória*, 2000 (detalhe) cobre e cera de abelha	**Ars Combinatoria** Detalhe de instalação (2000) com peças de dominó de José Patrício
ONDE E QUANDO	Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro (rua Primeiro de Março, 66, Centro, **Rio de Janeiro**, RJ, tel. 0++/21/3808-2020). Até 28/10. De 3ª a dom., das 12h às 20h. Grátis.	Pinacoteca do Estado de São Paulo (pça. da Luz, 2, Luz, **São Paulo**, SP, tel. 0++/11/229-9844). Até o dia 16. De 3ª a dom., das 9h às 19h. Grátis.	Salão dos Espelhos do Superior Tribunal de Justiça de Brasília (SAFS, quadra 6, lote 1, Edifício dos Plenários, **Brasília**, DF, tel. 0++/61/319-8152). De 4/9 a 2/12. De 3ª a dom., das 9h às 18h. Grátis.	Museu Lasar Segall (rua Berta, 111, Vila Mariana, **São Paulo**, SP, tel. 0++/11/5574-7322). De 1º/9 a 10/10. De 3ª a sáb., das 14h às 19h; dom., das 14h às 18h. Grátis.	Paço Imperial – Sala Mestre Valentim (praça 15 de Novembro, 48, Centro, **Rio de Janeiro**, RJ, tel. 0++/21/2533-4407). De 6/9 a 4/11. De 3ª a dom., das 12h às 17h30. Grátis.
TRATA-SE DE	Exposição que reúne obras fundamentais de artistas da fase inicial do Surrealismo, incluindo Dalí (*A Persistência da Memória*), Breton, Tristan Tzara, Picabia, Marcel Duchamp, Man Ray, De Chirico, André Masson, René Magritte, Dora Maar e a brasileira Maria Martins. Divide-se em 11 módulos e ocupa todas as salas do CCBB.	Mostra de 103 obras do acervo do Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofía, de Madri, e do da Telefônica. Dividida em três módulos, expõe a obra de 73 artistas espanhóis compreendendo todo o século 20: de Pablo Picasso, Joan Miró, Salvador Dalí, Juan Gris ao contemporâneo Miguel Barceló.	Exposição – intitulada *Brasil 50 Mil Anos: Uma Viagem ao Passado Pré-Colonial* – de aproximadamente mil peças do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, que propõe uma visão retrospectiva da cultura brasileira por meio das pesquisas arqueológicas.	Mostra intitulada *Esconderijos da Memória: Gravuras e Escultura de Rosana Monnerat*, que apresenta 24 gravuras e uma escultura de bronze e cera de abelha da artista. A exposição faz parte do projeto de exposições temporárias de produções que tenham relação com a obra de Lasar Segall.	Exposição da instalação *Ars Combinatoria*, do artista plástico pernambucano José Patrício. A obra utiliza 2.520 jogos de dominó coloridos (78.400 peças), montados diretamente em 83 metros quadrados do piso da Sala Mestre Valentim, e traça desenhos.
IMPORTÂNCIA	O Surrealismo é um dos mais populares e revolucionários movimentos artísticos de toda a história e teve como influência fundamental a descoberta do inconsciente pela psicanálise. Tomou corpo na França, particularmente em Paris, nos anos 20, coroado pelo manifesto escrito pelo poeta André Breton.	Centrada no século 20, essa mostra oferece um panorama geral da produção de arte na Espanha, incluindo nomes referenciais para o desenvolvimento da arte ocidental.	A exposição ironiza o título celebrativo dos 500 anos de Brasil, contados a partir da chegada dos portugueses. Organizada pela antropóloga Paula Montero e a equipe do MAE-USP, ela funciona como uma viagem visual pelo passado brasileiro, demonstrando a existência de presença humana na América há 50 mil anos.	Monnerat é uma das revelações brasileiras da geração 90. A artista comenta a solidão e as esperanças que regem a vida humana. Encantada com a história e a obra de Lasar Segall e freqüentando há anos o atelier de gravura de seu museu, ela concebeu uma mostra baseada em uma das pinturas principais da carreira do artista de origem russa: *Navio de Emigrantes*.	Artista da nova geração, José Patrício vem chamando a atenção com suas obras que brincam com a tradição construtiva brasileira, que floresceu nos anos 50, ao mesmo tempo em que utiliza materiais inusitados, dedicados ao movimento e à instabilidade.
PRESTE ATENÇÃO	Nas particularidades que marcam a mostra no Brasil. Uma delas é a cenografia que circunscreve toda a exposição, criada pelo artista francês Zavene Paré, baseada nas nuvens que marcam a obra de René Magritte.	Nas obras recém-adquiridas pelo museu Reina Sofía, de onde vem a maior parte da exposição, que nunca foram exibidas na Espanha. Entre elas está a importante pintura cubista, *Cabeça de Mulher* (1910), de Pablo Picasso, comprada de uma galeria suíça por US$ 10 milhões.	Na forma cenográfica como a exposição foi concebida, como um passeio por diferentes visualidades. A mostra se divide em quatro módulos, dos grupos mais antigos baseados em animais caçados e a coleta, até chegar ao módulo final, concebido como uma viagem mítica pelo universo amazônico, repleta de cores e formas diversas.	No fato de Rosana Monnerat não refazer de modo realista a obra de Segall. As gravuras e a escultura *Esconderijo da Memória* interpretam com liberdade os aspectos da solidão e da fragilidade humanas. Rosana Monnerat se alimenta de imagens e de emoções que compõem a história.	Na maneira como a enorme quantidade de peças de dominó combinadas produz no público um efeito sedutor. Mergulha-se nas padronagens criadas pela união de múltiplas peças, e elas se tornam tapeçarias, mosaicos e rendilhados.
PARA DESFRUTAR	Na programação integrada à mostra, serão feitas leituras dos manifestos surrealistas, na voz de Waly Salomão, Ferreira Gullar e Alexei Bueno; serão lidos também poemas de Eluard, Breton e Aragon por Ana Miranda, Cecília Costa e Liane Santos.	O **BRAVOCafé do Ramos**, na pinacoteca, oferece aos visitantes mais do que um cardápio variado de bebidas e comidas especialmente preparadas. O café cultural freqüentemente promove pequenas exposições de fotografias, leituras de textos literários e apresentações de cameratas.	Outra grande exposição em Brasília é a de Waltercio Caldas. Até o dia 16 no Centro Cultural Banco do Brasil (Setor de Clubes Esportivos Sul, trecho 2, lote 2, Brasília, DF, tel. 0++/61/310-7087). De 3ª a dom., das 13h às 19h30. Grátis.	*Lasar Segall: Construção e Poética de uma Obra* é a mostra de longa duração do museu. Com mais de 300 obras do artista, a exposição percorre vários períodos de sua carreira, dos anos de formação na Academia Imperial de Berlim à década de 50, quando ele fez a série *Florestas*.	Também está no Paço Imperial a primeira exposição individual de David Cury no Rio de Janeiro. O artista trabalha com acrílico sobre lona para criar grandes pinturas abstratas. De 6/9 a 4/11.

MOSTRA	**Ana Paula Oliveira e Wagner Malta Tavares** *Estragon e Wladimir*, 2001 Wagner Malta Tavares	**PalavraImagem** *Burocracia*, 1976 (detalhe) Anna Bella Geiger	**30 Mestres da Pintura no Brasil** *Menino Nu e Tartaruga*, 1923 Vicente do Rego Monteiro	**Antônio Dias: O País Inventado** *Ain't no Pain*, 1979 (detalhe) grafite, gesso sobre tela	**13ª Videobrasil** *The Fisherman and His Wife*, 2000, Hungria Tama's Waliczky
ONDE E QUANDO	Galeria 10,20 X 3,60 (rua Jaguaribe, 262, Santa Cecília, **São Paulo**, SP, tel. 0++/11/3362-0468). Até 29/9. De 2ª a sáb., das 12h às 20h. Grátis.	Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães (rua Aurora, 265, Boa Vista, **Recife**, PE, tel. 0++/81/3423-2761). Até 7/10. De 3ª a dom., das 12h às 17h. R$ 1.	Museu Nacional de Belas Artes (av. Rio Branco, 199, Centro, **Rio de Janeiro**, RJ, tel. 0++/21/2240-0068). Até o dia 30. De 3ª a 6ª, das 11h às 17h; sáb. e dom., das 13h às 17h. R$ 4 (grátis no dom. e feriados).	Museu Ferroviário Vale do Rio Doce (Antiga Estação Pedro Nolasco, Argolas, **Vila Velha**, ES, 0++/27/3246-1443). Até 7/10. De 2ª a dom., das 10h às 18h. Grátis.	Sesc Pompéia (rua Clélia, 93, Pompéia, **São Paulo**, SP, tel. 0++/11/3871-7700). Do dia 19 ao 23. De 4ª a sáb., das 9h às 22h; dom., das 9h às 20h. Grátis.
TRATA-SE DE	Mostra que inaugura a nova galeria, criada pelos artistas do grupo Olho Seco, com obras de dois nomes que estão à frente deles: Ana Paula, que apresenta gravuras e esculturas, e Wagner Malta, que expõe cinco fotos de uma performance e duas peças de bronze que formam uma escultura.	Reunião de 72 obras de 32 artistas do Brasil e de outros países produzidas desde o fim da década de 60 até anos recentes. O tema, o do uso da palavra como obra, é representado nas obras de Antônio Dias, Waltercio Caldas, Cildo Meireles, Gehrard Richter, Vik Muniz, Vito Acconci entre outros.	Mais de cem telas de 30 pintores brasileiros ou radicados no país. Algumas delas jamais foram expostas no Rio, como *Moema*, de Vitor Meireles, *Moça com Livro*, de Almeida Júnior, *Guerra*, de Lasar Segall, *A Estudante Russa*, de Anita Malfatti, *Nu Feminino*, de Di Cavalcanti, e *Retirantes*, de Cândido Portinari.	Mostra retrospectiva do artista paraibano Antônio Dias. São cerca de 40 obras, entre instalações e telas, que compreendem desde a sua produção dos anos 60 até a do fim da década de 90. A curadoria é de Sônia Salsztein.	A 13ª edição do festival internacional de arte eletrônica Videobrasil, sob curadoria de Solange Farkas, trata do tema *Fluxos, Fusões e Aglomerações*. A mostra deste ano apresenta produções audiovisuais de 15 países, como performances e videoinstalações, mostra competitiva, palestras e debates com artistas.
IMPORTÂNCIA	A galeria pretende ser uma alternativa aos espaços de arte da cidade de São Paulo. Gerenciada pelos próprios artistas, ela tem área nos fundos para ateliers e já tem uma programação definida até o fim de 2003. Nesse período vai mostrar obras de integrantes do grupo e da geração recente de artistas brasileiros.	A curadoria dessa exposição considera o fato de que, particularmente a partir dos anos 60, a palavra passou a ser gradativamente incorporada às obras de artes visuais. A presença da palavra ultrapassa sua utilização meramente literária. A mostra exemplifica a miríade de usos e sentidos que a justaposição de imagem e texto pode produzir na construção artística.	A arte brasileira é invariavelmente consagrada e lembrada pelas rupturas e inovações produzidas a partir do movimento modernista dos anos 1920. Porém, é fundamental estudar, entender e homenagear os mestres da pintura acadêmica, que estabeleceram padrões técnicos e, no desenvolvimento de sua obra, abriram espaço para as inovações posteriores.	Antônio Dias é um dos mais marcantes artistas brasileiros com carreira internacional. Vivendo na Alemanha, ele teve uma boa parte de sua obra reunida pela curadora Sônia Salsztein, vinda de várias instituições e coleções particulares, para uma exposição que tem percorrido diversos museus no Brasil.	Com 13 edições, o Videobrasil consagra-se como um espaço não apenas para a mostra do que há de novo e diverso no cenário da criação eletrônica audiovisual, mas sobretudo como um momento de reflexão acerca do sentido que essa produção constrói em torno de si.
PRESTE ATENÇÃO	Na concepção da galeria, que leva no nome suas medidas espaciais e evita, assim, qualquer conotação temática. E nas obras dos dois artistas, que criam objetos tridimensionais: as dela lembram ninhos, enquanto as dele, feitas de bronze, parecem rastros arqueológicos.	Em como a palavra, como elemento essencial das obras expostas, pode ser ao mesmo tempo idéia e imagem (Antônio Dias, Waltercio Caldas) ou icônica – o significado das imagens não se dissocia de seus títulos (Cildo Meireles, Vik Muniz).	Nas obras radicalmente modernas dos artistas escolhidos para a exposição, como *O Pranto de Jeremias*, de Cândido Portinari, a série de desenhos *Minha Mãe Morrendo*, de Flávio de Carvalho, e *Interior de Indigentes*, de Lasar Segall.	Na riqueza das obras expostas: telas e pinturas de papel artesanal demarcadas com óxido de ferro, uma instalação com uma série de pênis de vidro, colunas recobertas com foto digital. Em todas as escolhas do artista, há um extremo cuidado com a matéria e com os aspectos do fazer, com a artesania.	No artista escolhido como homenageado: o norte-americano Gary Hill, uma das referências da criação contemporânea internacional. Ele não é visto apenas como videoartista, já que suas instalações conjugam vídeos e projeções de objetos e composições cenográficas.
PARA DESFRUTAR	Outra galeria, a Fortes Vilaça (antiga Camargo Vilaça, na rua Fradique Coutinho, 1.500, Vila Madalena, tel. 0++/11/3032-7066), passou por reformulações e expõe obras inéditas do artista Iran do Espírito Santo a partir do dia 20. Grátis.	Embora não faça parte de *PalavraImagem*, a mostra paralela, *As Teorias que Explicam o Universo*, individual de Alexandre Nóbrega, procura atribuir sentido literário a imagens visuais. As duas mostras têm o mesmo horário e período de exposição.	Também no Centro do Rio, foi recentemente inaugurado o Centro Cultural da Justiça Federal (av. Rio Branco, 241, tel. 0++/21/2510-8849). A partir do dia 20, o artista Luís Carlos Chiarelli expõe 30 desenhos na mostra *Impressão Digital*.	Vizinha à Vila Velha, a cidade de Vitória tem algumas construções históricas importantes, abertas à visitação – o Palácio Anchieta (tel. 0++/27/3321-3500) e o Teatro Carlos Gomes (tel. 0++/27/3223-4882), uma réplica do Teatro Scala de Milão.	O Festival Internacional de Linguagem Eletrônica fica no Museu da Imagem e do Som (av. Europa, 158, tel. 0++/11/3088-0896) até o dia 10. Em sua segunda edição, a mostra consolida-se como vitrine da produção interativa feita para a Internet. *Mais informações* no site: www.file.org.br.

FOTOS DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / WAGNER SOUZA E SILVA/DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / FLÁVIO LAMENHA/DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / VICENTE DE MELO/DIVULGAÇÃO / SAPORETTI/DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO

A orfandade dos superbrinquedos

Estréia *Inteligência Artificial*, o filme que era para ser de Stanley Kubrick, acabou dirigido por Steven Spielberg e pagou o preço pela mudança na abordagem de um futuro no qual máquinas têm sentimentos

Por Lúcia Guimarães, de Nova York

O cenário do filme: duelo de titãs amigos e incompatíveis

FOTOS DIVULGAÇÃO

Haley Joel Osment em sua odisséia numa trama para adultos, mas não madura: máquina que não foi treinada para competir por afeto

É difícil falar sobre o fascinante e irritante *Inteligência Artificial* (*A.I.*), que estréia neste mês no Brasil, sem contar o final. Ele explica, em parte, por que o filme, órfão de Stanley Kubrick e adotado por Steven Spielberg, nunca sossega entre a visão de dois artistas tão diferentes.

Na década de 80, Kubrick comprou os direitos de *Supertoys Last All Summer* (*Os Superbrinquedos Duram o Verão Todo*), um conto de Brian Aldiss publicado em 1969 (*recém-lançado no país pela Companhia das Letras*). Ele passou quase 20 anos debruçado sobre a história do menino-robô que queria se tornar humano, mas sabia que precisava esperar pela tecnologia cinematográfica para contar a história com credibilidade.

As colaborações entre criadores costumam produzir lendas, e, neste caso, os dois diretores teriam enfrentado maratonas de telefonemas intermináveis e trocas de fax, entre Los Angeles e Londres, onde Kubrick se exilou de Hollywood. A certa altura, Kubrick teria se contentado em produzir *Inteligência Artificial*, deixando a direção para Spielberg. O fato é que Kubrick morreu de repente, em 1999, segundo os maliciosos, vítima de embaraço por *De Olhos bem Fechados*.

Spielberg decidiu escrever *Inteligência Artificial*, seu primeiro roteiro desde *Contatos Imediatos do Terceiro Grau*, de 25 anos atrás. Usou os *storyboards* e desenhos de Chris Baker, artista de quadrinhos contratado por Kubrick.

O filme tem três atos, e o primeiro é uma homenagem evidente ao amigo e inspirador, nos enquadramentos simétricos, nas imagens lavadas do diretor de fotografia Janusz Kaminski e na austeridade gelada do cenário.

Estamos algumas décadas adiante de 2001. O efeito estufa derreteu a calota polar, matou bilhões e afundou ci-

No novo filme (acima), Spielberg mostra que conhece como poucos a eficácia das imagens. Mas ele parece mais interessado em manipular emoções do que em provocar

dades costeiras como Nova York e Amsterdã. Os recursos naturais são escassos, e robôs (*mecas*) desempenham diversas tarefas a serviço dos *orgas*, os humanos, que estão sob severa restrição para procriar. Logo no começo do filme, o cientista vivido por William Hurt, vestido como se estivesse num campus da Nova Inglaterra nos anos 60, coloca o que seria a questão central da trama. É possível programar um *meca* para sentir amor pelos pais e, desafio ainda maior, é possível o *orga* retribuir esse amor?

O problema começa aí. A pergunta pode ser feita a Stanley Kubrick, um judeu nova-iorquino intelectualizado, um homem com uma visão clínica e não-sentimental do mundo. Infelizmente ela nunca será respondida. A mesma pergunta feita a Steven Spielberg vai engajar uma visão oposta. O mundo, segundo Spielberg, é um imenso subúrbio californiano — e, não devemos esquecer, o mundo faz sentido. Não há caos que resista à orquestração do diretor. Convidar John Williams para fazer a trilha sonora só confirma esta sensação.Os amantes do cinema torcem para que sejam dadas férias prolongadas a John Williams. O maestro precisa de descanso, e os nossos ouvidos também.

No primeiro ato, um casal que tem um filho doente e congelado pelo método criogênico recebe David (o brilhante Haley Joel Osment, de *Sexto Sentido*), um menino-robô programado para sentir amor se determinadas palavras-informações forem impressas na sua memória. Mas o menino real se recupera, e o *meca* não foi programado para competir por afeto. A mãe toma a decisão torturada de devolver o filho-robô à fabrica, o que representa a destruição/execução de David. No último momento, ela

O Que e Quando

Inteligência Artificial, novo filme de Steven Spielberg. Roteiro de Spielberg. Com Jude Law e Haley Joel Osment (ambos na foto), mais Frances O'Connor, Sam Robards, Jake Thomas, Brendan Gleeson, William Hurt e Jack Angel. Estréia neste mês

perde a coragem e abandona o filho na floresta, em companhia de Teddy, um urso de brinquedo que fala e acompanha a viagem de David, como Toto acompanha Dorothy em *O Mágico de Oz*.

O segundo ato é outro filme. David encontra Gigolo Joe, o *meca* especializado em dar prazer às mulheres. Relaxem, pudicos. Sexo não é a praia de Spielberg. Gigolo Joe, na interpretação do ótimo Jude Law, só anuncia o que vai fazer. Há uma cena memorável, em que *mecas* danificados vasculham uma lixeira de peças em busca de braços, pernas e feições, e é impossível não pensar nos catadores de lixo filmados com tanta sensibilidade por Eduardo Coutinho.

David e Gigolo Joe são capturados por *orgas* fanáticos e levados a uma Feira de Carne, onde os *mecas* são destruídos num espetáculo romano que lembra certos programas de televisão dos Estados Unidos. No terceiro ato, Spielberg seqüestra a trama e sai correndo para a terra onde cada história tem desfecho. São fartas as alusões a *Pinóquio*. Tal qual o menino de brinquedo criado por Carlo Collodi, David quer encontrar a Fada Azul para se tornar real e assim conquistar o amor da mãe. Notem que não estamos falando no pai. O pai já foi defenestrado da história. Na vida real, o futuro diretor de *Tubarão* assistiu à partida do pai ainda garoto e teve uma juventude carente de estabilidade. David encontra uma solução que seria equivalente a eliminar o conflito edipiano.

É um exercício fútil ficar imaginando o que seria *Inteligência Artificial* sob a direção de Stanley Kubrick. O resultado é falho e fascinante como o duelo de titãs amigos mas incompatíveis. Steven Spielberg conhece como poucos a eficácia das imagens. Mas ele parece muito mais interessado em nos convencer, manipular nossas emoções, do que em provocar. Stanley Kubrick era fascinado pelo confronto do homem com a máquina, que ele explorou com enorme humanismo e sem pieguice. Parte dessa angústia com o poder da máquina é típica da segunda metade do século passado. Nós já sabemos que o computador de *2001, Uma Odisséia no Espaço* não vai nos derrotar.

Inteligência Artificial é um filme para adultos. Mas não é um filme maduro. E, apesar de nunca conciliar duas visões, é um filme que não se deve perder.

Entre o sonho e o pesadelo

Das dificuldades de unir o reino encantado de Spielberg e o universo sombrio de Kubrick. Por Michel Laub

Kubrick nas filmagens de *Laranja Mecânica* (acima, à esquerda) e Spielberg com Osment no set de *Inteligência*: o primeiro prefere uma verossimilhança mais reconhecível; o segundo, a fantasia e o lúdico

Uma obra de arte só alcança grandeza ou originalidade quando é fruto de uma concepção precisa, voltada para um ou mais objetivos claros, por meio de um caminho cuidadosamente escolhido – mesmo que seja um caminho torto, acidentado, capaz de absorver certa incoerência e certo excesso. O artista verdadeiro vive para a sua arte: não como uma ilha idiossincrática, aquela imagem amadorística do resistente e seus clichês de estimação, mas como alguém que, no trato específico com sua criatividade, ao menos escolhe as próprias armas e vai com elas até o fim. Por isso houve certa desconfiança quando foram divulgadas as primeiras notícias sobre *Inteligência Artificial*, que acabou filmado por Steven Spielberg como uma espécie de homenagem a Stanley Kubrick: mesmo sem tê-lo assistido, é fácil imaginar as dificuldades de um produto que, como bem escreveu Lucia Guimarães, tem pais tão distintos, tão opostos, tão divergentes em suas visões de mundo.

Com o saudável risco da leviandade, necessária para qualquer espécie de generalização na análise de obras múltiplas e irregulares como as de Spielberg e Kubrick, pode-se dizer que ambos partem de pontos em comum: o cuidado visual apurado, a precisão de luz e enquadramento, o virtuosismo na montagem de cena, o flerte com os momentos de espetáculo. As semelhanças terminam aí: o primeiro alinha tais itens à noção de fantasia, de transcendência por meio do lúdico, enquanto o segundo procura uma verossimilhança mais reconhecível, mesmo em exercícios de imaginação pura como as cenas finais de *2001, Uma Odisséia no Espaço* (1968). Spielberg apela a uma ficção mitológica, enraizada longinquamente numa demanda fabulística infantil, com seus heróis e bandidos, seus seres com formas bizarras e enredos fundados na peripécia, para mostrar o mundo como deveria ser – pelo menos na visão dele, Spielberg. O cinema de Kubrick é cerebral, objetivo, e manifesta seu desencanto com os rumos da história não por meio do arroubo, do apelo ao sentimento, mas da descrição neutra e precisa do mundo como de fato é – pelo menos na visão dele, Kubrick.

A dicotomia determina que possíveis virtudes de um possam corresponder a eventuais defeitos do outro. Para ser fiel à sua intenção de contar "histórias maravilhosas", Spielberg precisa articulá-las de acordo com um modelo esperado pelo público, que faz o papel de ouvinte como se estivesse numa roda em torno do "grande narrador": isso aparece na edição bem-resolvida, na seqüência de momentos de clímax e anticlímax, nos grandes inícios, nos finais arrebatadores. Kubrick é o oposto: nem seu defensor mais entusiasmado destacaria qualidades assim em seus filmes. *2001* teve seu valor histórico, mas, visto hoje, é uma peça sem coerência interna, com lacunas notáveis de roteiro, como o final, que tem todos os sentidos possíveis (o que é o mesmo que não ter nenhum sentido). Algo parecido pode ser dito, por exemplo, de *Nascido para Matar* (1987), um filme formado por três filmes distintos, que praticamente não se comunicam entre si, ou de *O Iluminado* (1980), que resolve seus problemas de encadeamento com vinhetas separando os dias em que se passa a trama.

São aspectos superficiais, mais de forma que de conteúdo. Onde a distinção profunda vai surgir é no terreno pantanoso da psicologia do autor, da construção dos seus próprios temas, do enfrentamento dos próprios fantasmas. O que move Spielberg, em seus títulos mais representativos, é a idéia da

Nesta página, de cima para baixo, duas faces diversas do horror: *A Lista de Schindler*, com seu apelo aos sentimentos, e *Laranja Mecânica*, com seu niilismo cerebral

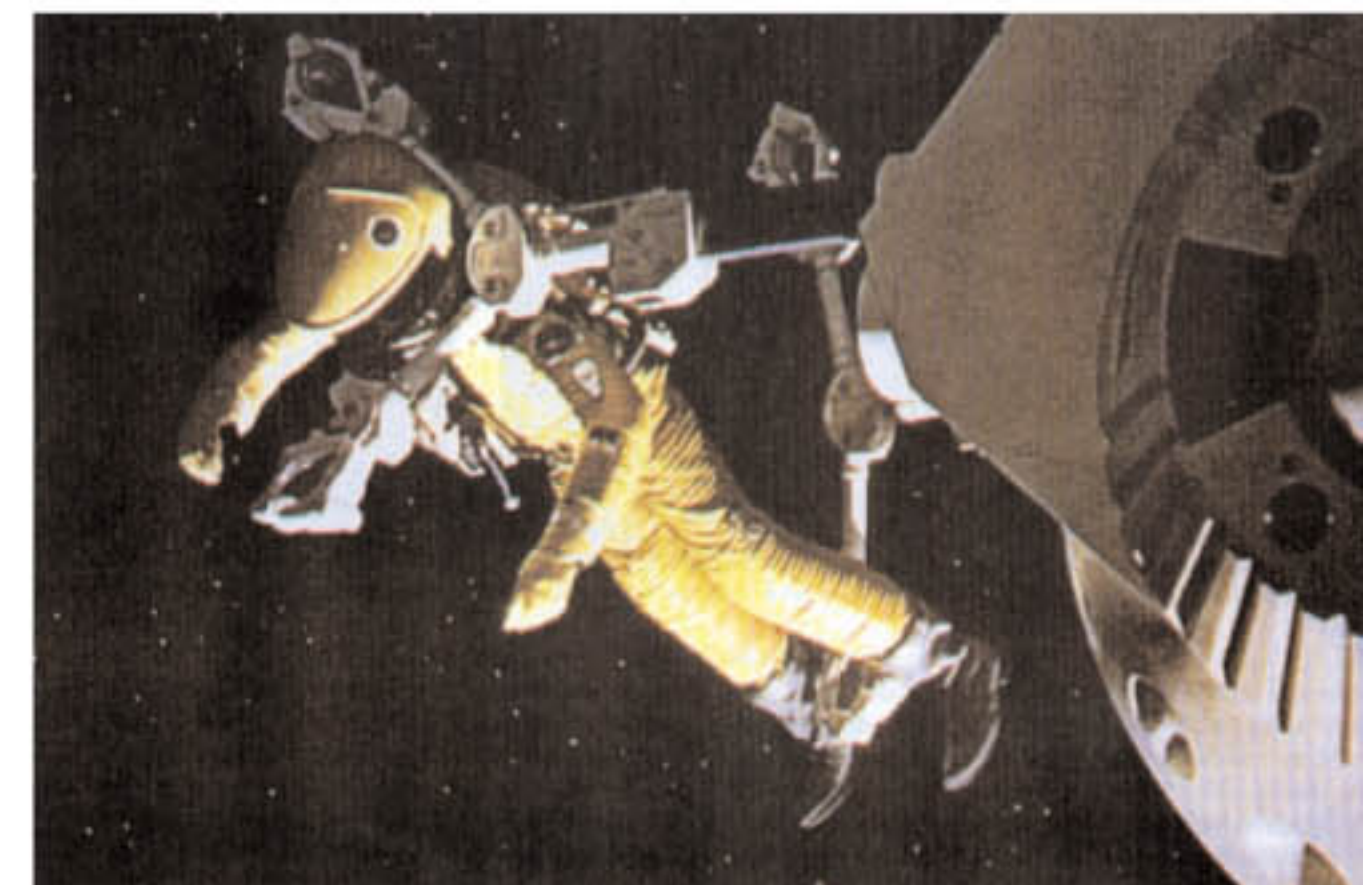
ameaça, do desconhecido, de uma iminente mudança de parâmetros ligada aos conceitos de medo, de incompreensão, de desenraizamento forçado. Nada surpreendentemente, é um tema clássico dos contos infantis: a ameaça está na história dos três porquinhos e em *Tubarão* (1975); o desconhecido, na fábula de João e Maria e em *Contatos Imediatos do Terceiro Grau* (1977); a mudança de parâmetros, na rejeição que vira força interior do Patinho Feio e na descoberta do "outro" em *E.T.* (1982). Por aí se poderia ir, na saga da criança/adulto que descobre um mundo adverso, distante do calor aconchegante de seu dia-a-dia, e precisa enfrentá-lo de qualquer forma, com recursos inferiores aos do inimigo. *Peter Pan*, a história ilustrativa por excelência desse esquema narrativo, não por acaso teve uma versão filmada por Spielberg em *Hook* (1991).

Em Kubrick não há "descoberta", simplesmente porque não há territórios distintos por onde transitar: da infância à adolescência, desta para a idade adulta, a realidade é uma só. E é sombria. Isso acontece mesmo quando os enredos são estruturalmente semelhantes aos de Spielberg: numa adaptação excepcional como *Laranja Mecânica* (1971), que aproveita todos os motivos de uma parábola moralista — o personagem delinqüente que passa por um aprendizado para tornar-se "bom" —, não há o final redentor, como poderia haver numa versão do gênero para crianças. Ao contrário: o moralismo ali presente serve para mostrar que todos os lados estão errados, que entre bem e mal não há maiores diferenças, o que seria impensável numa obra de Spielberg. Para este, vide o episódio que dirigiu em *No Limite da Realidade* (1983), um sujeito racista e anti-semita toma uma "lição", a exemplo do personagem de *Laranja Mecânica*, e termina seu périplo convencido de seus erros. Todos dormem em paz depois, e o mundo continua o mesmo.

Perguntar que mundo é esse, reconstituindo seus traços mais típicos, identificando suas características menos evidentes, é a chave para se diferenciar as psiques spielberguiana e kubrickiana. Em *Contatos Imediatos do Terceiro Grau*, os primeiros apagões que prenunciam a chegada dos extraterrestres acontecem em postos Shell e em lojas do McDonald's. Em *E.T.*, o menino protagonista percebe que há "algo de errado lá fora" quando está em casa, com o irmão e os amigos, a mãe ao lado arrumando a cozinha, e alguém decide pedir uma pizza por telefone. Nos dois exemplos, a ameaça paira sobre símbolos de certa América ordeira, de um estado de coisas asséptico, de uma sociedade de conforto que no final será heroicamente salva. De quem? Do desconhecido malvado ou selvagem (casos antes citados) ou da fatia malvada humana que não reconhece o desconhecido "bonzinho" (*E.T.*). Claro que Spielberg não é só isso, mas são truques assim que fazem dele um inequívoco cineasta do "sistema".

Com Kubrick se está em outra esfera: o cientista de *Dr. Fantástico* (1964), com o seu sotaque germânico e seu braço indisciplinado, inventa a bomba perfeita para preservar uma segurança que só serve para gente como ele, e olhe lá. O que pode ser "defendido", se é que precisa sê-lo, é uma sociedade coalhada de egoísmo e intolerância, que funciona como representação da sociedade real.

Nela vive o pai psicopata de *O Iluminado*; na sociedade de Spielberg, o pai abandona a família por uma "boa causa" (*Contatos Imediatos...*). Para Kubrick, o efeito do horror pode ser conseguido quando se mostra o real como ele é; para Spielberg, o real é suave demais para causar tal efeito. No primeiro caso, um personagem hesitando na hora de executar uma franco-atiradora vietcongue, algo perfeitamente verossímil, é a representação perfeita da selvageria de um conflito armado (*Nascido para Matar*); em Spielberg, nem a Segunda Guerra foi cruel o suficiente: para realçar ainda mais o seu horror, é necessário que, numa cena forçada e provavelmente inverossímil, um oficial nazista atire a esmo em judeus "só para treinar a pontaria" (*A Lista de Schindler*, 1994). Para Kubrick, pode haver um lado indiscutivelmente "justo", mas ele está fadado ao insucesso precisamente por sua justiça e talvez ingenuidade (*Spartacus*, 1960); em Spielberg, não basta um personagem capaz de enfrentar o cansaço e a metralha para salvar o único soldado remanescente de uma família liquidada pelo inimigo: é preciso que esse soldado chore diante de seu túmulo, num final patético, para reiterar o bom caráter e o heroísmo de seu salvador (*O Resgate do Soldado Ryan*, 1998).

A diferença talvez fique mais visível num filme que, como *Inteligência Artificial*, tenha o amor e as máquinas como seu principal mote. Um par romântico, para Spielberg, é o de Harrison Ford e Kate Capshaw (*Indiana Jones e o Templo da Perdição*, 1984), cujo único obstáculo para a felicidade é o ódio inicial, que logo vira paixão, ou o casal de *Além da Eternidade* (1989), cujos laços nem a morte pode derrotar. Para Kubrick, um relacionamento interessante é aquele que personifica o tabu (*Lolita*, 1962) ou associa o sexo a uma pulsão autodestrutiva (*De Olhos bem Fechados*, 1999): o obstáculo, muito mais complexo e virtualmente impossível de ser suplantado, é uma realidade ou semi-realidade (o sonho) conformada para ceifar o desejo. Da mesma forma, se em Spielberg os computadores são capazes de intermediar uma integração amigável com seres de outro planeta (*Contatos Imediatos...*), para Kubrick a maravilha da tecnologia resulta em HAL 9000, o primeiro computador inteligente, anti-herói capaz de sacrificar a harmonia numa nave espacial em nome de sua sobrevivência egoística em *2001*. HAL, uma metáfora do totalitarismo que tudo controla, não nasce por geração espontânea: é uma criação do próprio homem, esse ser contraditório capaz de habitar o universo sem redenção de Stanley Kubrick ou o reino encantado de Steven Spielberg. Difícil é estar nos dois ao mesmo tempo — o que é provável que se constate em *Inteligência Artificial*.

No alto, *Contatos Imediatos do Terceiro Grau*: ameaça pairando sobre uma América ordeira; acima, *2001*: totalitarismo criado pelo homem

As atrações da maratona

Com 400 filmes na programação, o Festival do Rio BR promove a estréia de *Xangô de Baker Street* e traz ao país as obras mais recentes de Jean-Luc Godard e Nanni Moretti

Por Mauro Trindade

Princesa, de Henrique Goldman: romance transexual na mostra

FOTOS DIVULGAÇÃO

Em sua terceira edição, o Festival do Rio BR já é um dos maiores do mundo. Na conta de seus organizadores, com seus 400 filmes, entre curtas e longas-metragens, além dos vídeos, a mostra carioca de cinema supera em número de exibições Cannes, Sundance ou Veneza e deve atrair cerca de 150 mil pessoas. Criado pela fusão do RioCine Festival com a Mostra Banco Nacional de Cinema, o festival soube somar a organização para negócios e palestras do primeiro com a capacidade de de trazer ao Brasil o melhor do cinema contemporâneo mundial do segundo.

A abertura será no dia 27, com a estréia de *Xangô de Baker Street*, de Miguel Faria Jr.. São 12 dias de uma maratona impossível de ser integralmente assistida e, por isso mesmo, dividida em vários gêneros para o espectador se programar mais facilmente. Os principais lançamentos do cinema internacional, com os diretores consagrados e as grandes produções, estarão no *Panorama do Cinema Mundial*, que tem como destaque *La Stanza del Figlio*, de Nanni Moretti, Palma de Ouro de melhor filme em Cannes deste ano: o diretor de *Caro Diário* e *Aprile* interpreta em seu novo filme um psicanalista que busca superar o trauma da morte do filho adolescente. Também estão no *Panorama* a comédia *Gaudí Afternoon*, da diretora Susan Seidelman, a mesma de *Procura-se Susan Desesperadamente*, e a comédia dramática *Liam*, de Stephen Frears, premiado no último Festival de Veneza.

A mostra *Foco França* traz o novo Jean-Luc Godard, *Éloge de L'Amour*, um filme-sinfonia em quatro movimentos sobre as relações amorosas, dividido em encontro, paixão física, separação e reencontro. Também há um especial do produtor e diretor argentino Edgardo Kozarinski, sobre os 50 anos da revista *Cahiers du Cinéma*. No ciclo *Filme Documento*, Martin Scorsese apresenta *Il Mio Viaggio in Italia*, documentário de quatro horas de duração sobre o cinema italiano, que segue o seu antológico especial para TV sobre a história do cinema.

Mundo Gay, outra mostra, traz *Princesa*, docudrama de Henrique Goldman sobre um travesti brasileiro em Milão que sonha em fazer uma operação transexual e termina vivendo um romance com um homem casado. Em vez de trabalhar com atores profissionais, Goldman, um brasileiro radicado há 20 anos na Europa, dirigiu os próprios travestis, após entrevistar dois mil deles na Itália. Outros títulos que devem despertar a atenção do público são *Le Fate Ignoranti*, do ítalo-turco Ferzan Ozpetek, conhecido do público por *O Banho Turco*, e o *soft lesbian* pornô *The Girl*, de Sande Zeig, classificado pela crítica (masculina) americana como um dos piores filmes já feitos na história do cinema: heterofóbico e paranóico, retrata os homens como uma sub-raça brutal. Vai dar o que falar.

Menos polêmica, a seleção *Expectativa 2001* exibe obras de jovens diretores, caso do inglês *Jump Tomorrow*, comédia romântica de Joel Hopkins, e do tcheco *Musíme si Pomáhat*, de Jan Hrebejk, sobre a ocupação nazista daquele país, e que concorreu ao Oscar de melhor filme estrangeiro deste ano. Na *Première Latina*, foram selecionados 15 filmes de toda a América Latina, como *La Perdición de los Hombres*, comédia de humor negro do diretor mexicano Arturo Ripstein. Do também mexicano Alfonso Cuarón será exibido o *road movie* erótico *Y Tu Mama También*.

Duas homenagens estão confirmadas. A primeira é uma grande retrospectiva da obra de Francesco Rosi, com 18 de seus filmes recentemente restaurados pelo estúdio Cinecittà. Na segunda, 16 filmes com produção de Luis Carlos Barreto serão reapresentados durante o festival, com destaque para *Dona Flor e Seus Dois Maridos*. Outros segmentos, como *Première Brasil*, *Midnight Movies*, *O Bonequinho Viu*, *Geração Futura* e *Mundo*, sobre a situação do planeta aos olhos de cineastas de diversas nacionalidades, também estão programados.

Além das mostras, o festival terá encontros e palestras que vão discutir novas idéias e tecnologias e procurar fomentar negócios com os produtores, exibidores e distribuidores brasileiros e estrangeiros. O debate mais importante será coordenado por Elie Wahba, vice-presidente da 20th Century Fox Television, sobre a produção independente na televisão mundial, com representantes do grupo Clarín da Argentina, da Televisa mexicana e da Sony International Television. Outro núcleo de discussões que deve despertar interesse é o da nova economia audiovisual, com a participação das empresas de telecomunicação — entre elas, a Lusomundo Portugal Telecom e a Mídia Telefônica — na produção e financiamento de TV e de cinema.

Filmes do festival: de cima para baixo, nesta pág., *Liam*, de Stephen Frears; *Dona Flor e Seus Dois Maridos*, de Bruno Barreto; e *La Stanza del Figlio*, de Nanni Moretti. Na pág. oposta, na mesma seqüência: *Xangô de Baker Street*, de Miguel Faria Jr., que faz a abertura; *Le Fate Ignoranti*, de Ferzan Ozpetek; e *Éloge de L'Amour*, de Jean-Luc Godard

Festival do Rio BR 2001. De 27/9 a 8/10, em 30 salas de cinema do Rio, Caxias e Niterói

ANA MARIA BAHIANA

A verdadeira assombração

Na sua crescente perda de hegemonia, Hollywood tem inimigos maiores que as cotas locais ou o protecionismo a mercados internos

Enquanto o Brasil decide o que fazer com Hollywood, Hollywood debate o que fazer com o mundo. Porque, na verdade, não é a adoção de cotas ou outras medidas de proteção ao mercado interno que Hollywood mais teme – se fosse assim, há muito teria sido deflagrado algum tipo de guerra com a Europa, onde a política de cotas continua onipresente. Em vez disso, cada vez mais Hollywood abraça a Europa, não apenas como mercado consumidor – cinco dos dez maiores mercados consumidores de filmes americanos são europeus –, mas sobretudo como mercado produtor, cujos vastos fundos financiam mais e mais projetos americanos de alto orçamento, alto vulto e – na percepção estritamente comercial dos estúdios – alto risco: títulos como *Ali*, *Gangs of New York* e *O Senhor dos Anéis*, só para citar três lançamentos deste segundo semestre.

Cena de *O Senhor dos Anéis*: prova de que Hollywood já abraça a Europa não apenas como mercado consumidor, mas sobretudo como mercado produtor. Um dos efeitos é a transferência para o exterior de tecnologia e oportunidades de trabalho

Não, um saudável mercado interno, no qual o dinheiro circula livremente para a produção e consumo de produtos audiovisuais nativos ou importados, não é uma assombração. Muito pelo contrário. O que Hollywood de fato teme é, em primeiro lugar, a pirataria. Seja ela descarada – como as abundantes cópias de filmes recém-lançados, encontráveis em qualquer loja de vídeo da Rússia ou mercadinho da Tailândia – ou velada (como as semi-surreais adaptações desses mesmos sucessos, com elenco e linguagem locais e orçamentos minúsculos, que fizeram a fama e a fortuna de "Bollywood", a Hollywood da Índia, país onde os filmes americanos morrem à sombra da preferência maciça pelas versões nativas).

Em segundo lugar, Hollywood teme os mercados que não se interessam por cinema de um modo geral, os chamados "mercados frios" ou "não-responsivos" – como, por exemplo, a Holanda, onde filmes de qualquer nacionalidade rendem minúsculas bilheterias e onde a população prefere teatro, livros e concertos como formas de entretenimento.

E, finalmente, teme os países que podem fazer o que ela faz, só que mais eficientemente. É o fenômeno da "evasão de produção", que começou nos anos 80 e, na última década, assumiu contornos de epidemia. É um curioso efeito colateral em mercados nos quais foram criadas medidas que incentivam toda a produção audiovisual, independentemente da nacionalidade – países como Canadá, Austrália, Irlanda, Alemanha, Espanha e até mesmo a relutante Holanda e o pequeno Luxemburgo, onde existem incentivos fiscais a investimentos em audiovisual, com o reforço da obrigatoriedade de parceria com produtores locais e uso de uma cota mínima de mão-de-obra local. Para produtores americanos estrangulados por salários ascendentes, sindicatos exigentes e taxações municipais cada vez mais caras e complexas, a existência de boas opções pelo mundo afora é uma bênção – e, nos últimos anos, gerou filmes tão diversos quanto *Moulin Rouge* (Austrália), *O Colecionador de Ossos* (Canadá), *A Sombra do Vampiro* (Luxemburgo, *veja agenda do mês*) e *The Others* (Espanha).

Mas com isso, institucionalmente, o cinema americano vai perdendo as rédeas da hegemonia, transferindo tecnologia para o exterior e corroendo as oportunidades de emprego dos seus trabalhadores. A situação chegou a tal ponto que hoje está tramitando pelo Senado um projeto de lei que estabelece, nos Estados Unidos, o mesmo tipo de incentivo fiscal ao produto audiovisual concedido pelo governo canadense – uma forma de deter a evasão de mão-de-obra e também atrair produtores estrangeiros para o solo ianque.

E você que achava que tudo o que Hollywood queria era vender colares

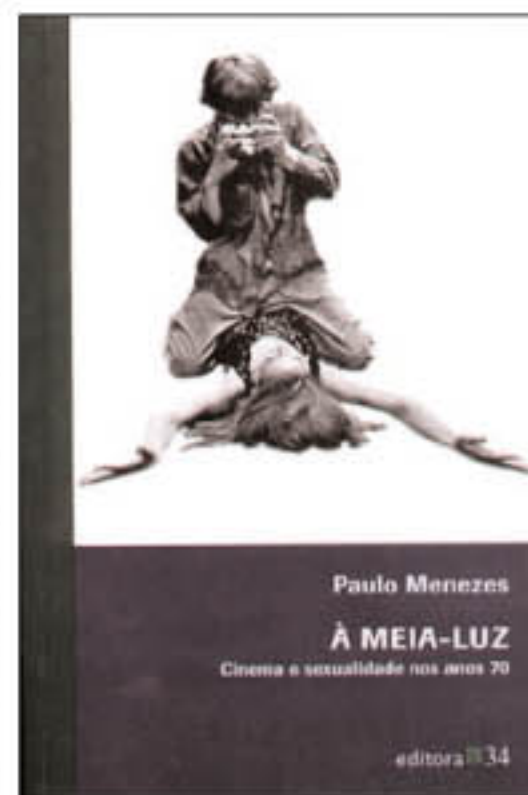
FOTO DIVULGAÇÃO

Sexo acadêmico

Livro analisa os temas do cinema Setentista em reflexões descoladas da realidade

Cafonice e espírito libertário sempre foram noções associadas aos anos 70, em combinações que esteticamente vão do grotesco ao psicodélico mais bacana. Em cinema, de tudo se viu. No Brasil, a combinação da censura com o paternalismo estatal desaguou na catástrofe da pornochanchada, com seu moralismo hipócrita em golas pontudas e calças boca-de-sino. Já no exterior, *et pour cause*, os resultados foram mais felizes, produzindo uma safra de filmes que são analisados pelo sociólogo Paulo Menezes em *À Meia-Luz – Cinema e Sexualidade nos Anos 70* (editora 34, 280 páginas, R$ 23).

Mas é preciso advertir, contudo, que a apresentação engana. O recorte temporal do subtítulo – que vai precisamente de 1967 a 1982 – não significa que se tenha esboçado um fenômeno de época nos ensaios sobre seis filmes: *Blow-up* (Antonioni), *Laranja Mecânica* (Kubrick), *Morte em Veneza* (Visconti), *Último Tango em Paris* (Bertolucci), *O Império dos Sentidos* (Nagisa Oshima) e *Blade Runner* (Ridley Scott). Muito pelo contrário: como costuma acontecer, a opção do autor acaba sendo a de fazer uma análise de rigor formal excessivo, que pouco acrescenta às obras.

Não que o livro traga grandes erros – é apenas uma questão de método. A violência retrô de *Laranja Mecânica* é apontada, o abismo da beleza de *Morte em Veneza* está devidamente acompanhado de vasta bibliografia, e a tecnologia sombria de *Blade Runner* tem seu espaço. Mas tudo fica resumido a um formalismo teórico apegado ao visual que desperdiça a década a que se propõe analisar. Assim como a sociologia do autor, limitada a quatro paredes – da biblioteca, da sala de aula ou de projeção –, os anos 70 que aparecem nos ensaios não têm realidade, ficam encaixotados entre as datas dos filmes. O resultado é uma longa tese em que o tempo é reduzido àquele que se leva para transpor – longa e minuciosamente – as anotações de cenas dos filmes para as palavras e, igualmente, das palavras da bibliografia para reflexões desarticuladas que, no fim, se mostram descoladas da história e mesmo de uma simples leitura pessoal. – ALMIR DE FREITAS

A capa de *À Meia-Luz*: limitado a quatro paredes

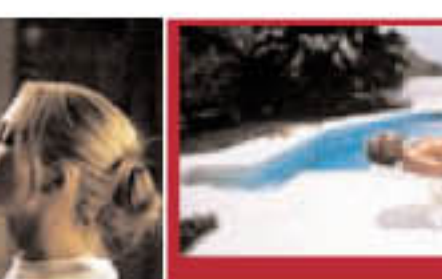
POR MAURO TRINDADE

RUBEM FONSECA EM OUTRA GRAMÁTICA

Com erros e acertos, Flávio Tambellini aposta no thriller psicológico puro ao levar para o cinema *Bufo & Spallanzani*

O mal e os sapos andam juntos há tempos. Um dos *stigmata diaboli* — pequenas marcas sobre a pele — mais procurados pelos inquisidores era exatamente a figura de um sapo. Ou qualquer coisa que o lembrasse. Os sapos também destilam seu veneno em *Bufo & Spallanzani*, filme de Flávio Tambellini, que remete a *Bufo & Spallanzani*, livro de Rubem Fonseca.

O livro é um intrincado jogo de desconstrução do romance policial, com várias tramas entrecruzadas e coalhado de citações literárias que incluem Tolstói, Simenon, Saint-John Perse, Moravia, Baudelaire, O. Henry e Dostoiévski. Ivan Canabrava é um funcionário de uma agência seguradora que desconfia de um golpe com um seguro de vida. O suposto morto teria ingerido uma toxina retirada do sapo *Bufo marinus*, que provoca a catalepsia. Em sua busca para provar o crime, Ivan termina matando um homem e amarga dez anos no manicômio judiciário. Quando se livra da prisão, troca de identidade e de personalidade. Muda o nome para Gustavo Flávio (outra citação, que homenageia Gustave Flaubert) e, de magro e temperado, transforma-se em um sátiro pantagruélico que escreve livros de sucesso. Depois de vários anos na surdina, vê-se novamente envolvido com a polícia, dessa vez pelo assassinato da amante, a socialite Delfina Delamare. O inspetor Guedes, responsável pelo caso, desconfia que o escritor seja o assassino. Eugênio Delamare, viúvo de Delfina, resolve se vingar da traição da falecida e emascula Gustavo Flávio. Como nos melhores romances policiais, no último momento o escritor é salvo da morte pelo inspetor. Outras narrativas cruzam com o foco principal, em um enredo elaborado que mistura ação e memória, além de diversos outros personagens que constroem um universo envenenado, que caminha inexoravelmente para a destruição.

Pouco disso está no filme roteirizado por Patrícia Melo, Rubem Fonseca e Tambellini, este um experiente produtor de filmes nacionais como *Eu Sei que Vou Te Amar*, *A Ostra e o Vento*, *Orfeu* e *Um Copo de Cólera*, entre outros títulos. Todas as tramas secundárias foram eliminadas ou simplificadas ao máximo para tornar inteligível a história. Apesar da fidelidade aos diálogos do livro, é uma obra inteiramente distinta; na verdade, um thriller psicológico que avança num *andante* até o fim violento. Bem conduzido, o filme se atrapalha apenas com o roteiro confuso. Como Eugênio Delamare pode ter sido o diretor da seguradora e não reconhecer no amante da mulher o antigo funcionário que quase o impede de dar um golpe de US$ 1 milhão? E como Canabrava/Flávio não reconhece o homem que o condenou a dez anos de prisão?

Isabel Guéron e José Mayer em cena: sem referências literárias

Bufo & Spallanzani se sustenta na justa interpretação de quase todo o elenco. Em sua estréia em um papel de destaque no cinema (só trabalhou antes em *Pequeno Dicionário Amoroso*), Tony Ramos desempenha um inspetor Guedes com tal segurança e carisma que rouba de Canabrava o papel principal, enquanto Zezé Polessa transforma as aparições da secundária Zilda, mulher de Canabrava, nos mais deliciosos momentos do filme. José Mayer é um tolhido Gustavo Flávio, o personagem mais simplificado pela adaptação para o cinema, e Gracindo Jr. veste Delamare com capas de vilão de folhetim. Os personagens secundários afinam com os principais. Sem conseguir verter para o cinema a prosa brutal de Rubem Fonseca e suas afinidades literárias, Tambellini tem o mérito de evitar desnecessárias referências ao cinema *noir* e de preservar uma ótima história policial.

Bufo & Spallanzani, filme de Flávio Tambellini. Com Tony Ramos, Zezé Polessa e Gracindo Jr. Estréia neste mês

FOTO VANTOEN PEREIRA JR./DIVULGAÇÃO

TÍTULO	**Intimidade** (*Intimité*, França, 2001), 2h. Drama.	**Memórias Póstumas** (Brasil, 1999), 1h40. Comédia/drama.	**A Sombra do Vampiro** (*Shadow of the Vampire*, EUA/Grã-Bretanha/Lux., 2000), 1h32. Drama/terror.	**Amor Proibido** (*Chunhyang*, Coréia do Sul, 2000), 2h. Drama/romance.	**A Enfermeira Betty** (*Nurse Betty*, Alemanha/EUA, 2000), 1h52. Ação/comédia dramática.
DIREÇÃO E PRODUÇÃO	Direção: de **Patrice Chéreau** (*A Rainha Margot*). Produção: France 2 Cinéma/Studio Canal, Téléma/Arte France Cinéma e outros.	Direção: de **André Klotzel** (*A Marvada Carne*, *Capitalismo Selvagem*). Produção: Cinemate Material Cinematográfico/Cinematográfica Brasileira/Instituto Português da Arte Cinematográfica e Audiovisual/Lusa Filmes/PIC-TV/Superfilmes.	Direção: do obscuríssimo **E. Elias Merhige**, cujo filme anterior havia sido o hiper-*underground Begotten* (1991). Produção: BBC Saturn Films/Luxembourg Film Fund/Lion1s Gate.	Direção: de **Kwon-taek Im**, o patriarca (90 títulos em sua filmografia) do moderno cinema coreano. Produção: CJ Entertainment/Mirae Asset Capital/ Saehan Industries/Taehung Pictures.	Direção: **Neil LaBute** (*Na Companhia dos Homens*, *Your Friends and Neighbors*), pela primeira vez dirigindo um roteiro alheio. Produção: Abstrakt Film/Gramercy Pictures/IMF Internationale Medien und Film GmbH & Co./ Pacifica Film/Propaganda Films.
ELENCO	**Mark Rylance e Kerry Fox** (*foto*), como o casal principal, mais Timothy Spall, Alastair Galbraith e Marianne Faithfull.	**Reginaldo Faria** (*foto*), Petrônio Gontijo, Viétia Rocha e Sônia Braga.	John Malkovich, **Willem Dafoe** (*foto*).	Lee Hyo Jung, Cho Seung Woo, Lee Jung Hun, Kim Hak Yong.	Renee Zellwegger (Globo de Ouro de melhor atriz/comédia), **Morgan Freeman**, **Chris Rock** (*foto*), Greg Kinnear.
ENREDO	Um casal tenta viver uma relação exclusivamente voltada ao sexo, em encontros semanais. Um dia, a mulher não aparece, e a trama toma outros rumos. Baseado na obra do anglo-paquistanês Hanif Kureish.	A vida rememorada do defunto Brás Cubas (Reginaldo Farias e, nos flashbacks, Petrônio Gontijo), o personagem cínico e patético que, no romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, no qual é baseado o filme, deu voz definitiva à ironia de Machado de Assis.	O fictício *making of* do clássico *Nosferatu* (1922), com uma perturbadora questão: e se Max Schreck (Dafoe), o ator escolhido por Murnau (Malkovich) para o papel-título, fosse mesmo um vampiro?	Na Coréia do século 18, o jovem filho (Cho Seung Woo) de um potentado local casa-se em segredo com a bela Chunhyang (Lee Hyo Jung), a filha de uma prostituta. Quando o príncipe se ausenta para completar sua educação, sua mulher se vê à mercê do novo e cruel governador (Lee Jung Hun), que quer torná-la sua concubina.	Traumatizada por testemunhar a chacina de seu marido, uma garçonete (Zellwegger) de cidade do interior enlouquece e assume a personalidade de uma personagem de seriado, partindo para Los Angeles na esperança de encontrar o seu galã (Kinnear) – e sem saber que os assassinos (Freeman, Rock) estão no seu encalço.
POR QUE VER	Pela tentativa que Chéreau promove de retratar um "novo modelo de relação amorosa", típico dos dias de hoje. O filme venceu o Festival de Berlim.	Pelo estupendo texto de Machado, que é fielmente mantido por Klotzel. E pelo esforço de adaptá-lo, um desafio para qualquer cineasta.	Já seria suficiente ver o filme pelo desempenho como paranormal de Dafoe, que lhe rendeu indicações para o Oscar e para o Globo de Ouro. Mas há muitos outros prazeres.	Sucesso em Cannes 2000 e no Festival de Nova York do mesmo ano, *Amor Proibido* foi o primeiro filme coreano a ter distribuição ampla nos Estados Unidos. Maior produção da renovada indústria local, é uma boa porta de acesso ao emergente cinema da Coréia.	Pelo roteiro (de John Richards), que, com justiça, ganhou o prêmio da categoria em Cannes. Ele serve de espinha dorsal a um filme inteligente, repleto de ironia, surpresas e nuances. Um LaBute perfeitamente digerível.
PRESTE ATENÇÃO	No desempenho de Rylance e Fox, fruto da técnica de direção de atores depurada ao longo dos anos por Chéreau, que também é um dos mais importantes diretores teatrais do mundo. E nas polêmicas cenas de sexo.	Na estrutura narrativa, que permite comentários do narrador sobre a própria história. Recursos assim soam até "pós-modernos", o que prova a atualidade do original machadiano, que é do século 19.	Na linguagem visual usada por Merhige, que ecoa o estilo da época para, na verdade, comentar o cinema de hoje – este sim, um verdadeiro exercício do vampirismo mais puro, o diretor parece insinuar.	Na fotografia luxuosa (de Jung Il Sung) e no artifício empregado por Kwon-taek Im, que torna uma intérprete de *pansori* – a canção-narrativa tradicional da Coréia – na narradora do filme.	Em Zellwegger, que mostra ser uma atriz muito mais profunda do que se suspeitava, num papel que exige nuances infinitesimais de interpretação. O Globo de Ouro foi merecido, e a Academia também deve fazer-lhe justiça.
O QUE JÁ SE DISSE	"*Intimidade* não é sobre paixão, mas sobre a ausência; não é sobre o encontro ou sobre o desencontro, mas sobre o não-encontro." (Nelson Hoineff, **BRAVO!**)	"Desmentido está, pois, o dito espirituoso: de um livro extraordinário, fez-se bom cinema." (Almir de Freitas, **BRAVO!**)	"Um filme estranho, ocasionalmente embriagador, que vai adiante na sinfonia de horrores proposta por Murnau ao sugerir que o filme mais assustador já feito também pode ter sido o mais realista." (*New York Times*)	"*Amor Proibido* tem o frescor e a paixão de um verdadeiro conto de fadas, mesmo que não se furte a incluir os detalhes sombrios e aterrorizantes que em geral ficam de fora de histórias desse tipo." (*New York Times*)	"*A Enfermeira Betty* pega um dos ganchos mais banais das telenovelas – um caso de amnésia – e o vira do avesso, transformando o resultado numa mistura inebriante de tristeza, humanidade e humor." (*New York Times*)

TÍTULO	**58º Festival de Veneza** (*58ª Mostra Internazionale D'Arte Cinematografica*). De 29/8 a 8/9.	**O Dom da Premonição** (*The Gift*, EUA, 2000), 1h51. Drama/suspense.	**Velozes e Furiosos** (*The Fast and the Furious*, EUA, 2001), 1h48. Thriller/ação.	**Olhar de Anjo** (*Angel Eyes*, EUA, 2001), 1h42. Thriller/drama/romance.	**Sexy Beast** (Grã-Bretanha/Espanha, 2000), 1h28. Policial. Estréia no exterior.
DIREÇÃO E PRODUÇÃO	Direção: de cineastas como **Walter Salles**, **Woody Allen** e **Steven Spielberg** (*veja texto nesta edição*), com seus novos filmes. O festival é presidido por Alberto Barbera.	Direção: **Sam Raimi**, voltando (em parte) às origens (*A Morte do Demônio*, *Darkman*, *Um Plano Simples*) depois de seu desvio pelo mundo do beisebol. Produção: Alphaville Films/Lakeshore Entertainment/Paramount Classics.	Direção: de um veteraníssimo da TV americana, **Rob Cohen**. Produção: Mediastream Films/ Universal Pictures.	Direção: de um dos diretores mexicanos mais bem sucedidos em Hollywood, **Luis Mandoki** (*Message in a Bottle*). Produção: Franchise Pictures/Morgan Creek/Canton Company/Warner Bros.	Direção: do videoclipeiro (*Massive Attack*, *Björk*) **Jonathan Glazer**, estreando no cinema. Produção: Film Four/Kanzaman S.A./Fox Searchlight.
ELENCO	Nicole Kidman, Fruit Chan, Ethan Hawke, Jeanne Moreau, **Johnny Depp** (*foto*), entre muitos outros.	As oscarizadas **Cate Blanchett** (*foto*) e Hillary Swank, mais Keanu Reeves, Giovanni Ribisi, Greg Kinnear, Katie Holmes.	O atual candidato a astro de ação, Vin Diesel, mais **Michelle Rodriguez** (*Girlfight; foto*), a brasileiro-americana Jordana Brewster e Paul Walker.	**Jennifer Lopez**, **Jim Caviezel** (*foto*), Sonia Braga.	Ben Kingsley, Ray Winstone, Cavan Kendall, Amanda Redman, Julianne White.
ENREDO	Do eletrizante (*The Others*, de Alejandro Amenabar) à comédia (*Ghosts of Mars*, de John Carpenter); do hollywoodiano "cabeça" (*Heist*, de David Mamet) ao anti-Hollywood do mundo todo (*Porto da Minha Infância*, de Manoel de Oliveira).	Numa pequena cidade do sul dos Estados Unidos, uma cartomante e vidente (Blanchett) se vê em sérios apuros ao aconselhar uma dona de casa sofredora (Swank) a abandonar o marido violento (Reeves). O assassinato de uma socialite local (Holmes) piora as coisas para Blanchett.	Um jovem policial (Walker) infiltra-se num grupo de aficionados de "rachas" de Los Angeles para descobrir uma quadrilha de seqüestradores. Diesel é o líder da gangue, Rodriguez é a namorada dele, e Brewster, a irmã (e objeto do desejo de Walker).	Uma policial durona de Chicago (Lopez) apaixona-se por um homem misterioso (Caviezel) que, uma vez, salvou sua vida – e que diz ser seu anjo da guarda.	A doce vida de dois gângsteres aposentados (Winstone, Kendall) na Costa do Sol é rudemente interrompida pela chegada de um truculento ex-comparsa (Kingsley). Ele está decidido a arrastá-los de volta a Londres para um derradeiro grande golpe.
POR QUE VER	É o melhor da primeira colheita internacional do outono setentrional – e meridional: *Abril Despedaçado*, de Walter Salles, fará sua estréia.	O bom desempenho de duas ótimas atrizes – laureadas por papéis completamente diferentes dos que desempenham aqui – já seria um bom motivo. Mas o roteiro (de Billy Bob Thornton e Tom Epperson) explora bem o tema da mentalidade fechada (e perigosa) das pequenas cidades.	O mais inesperado sucesso do verão americano tem ecos de *Juventude Transviada* e mostra, afinal, uma América étnica e culturalmente misturada, unida por três paixões nacionais: velocidade, individualismo e juventude.	Por Jennifer Lopez, a primeira estrela latina a realmente ascender em Hollywood.	Pelo resultado estético e narrativo conseguido por Glazer. É tudo o que Guy Ritchie queria ser – e mais.
PRESTE ATENÇÃO	Em *The Others*, o favorito da largada. Mas *From Hell* (dos irmãos Hughes) e *Hollywood Hong Kong* (de Fruit Chan) devem provocar marolas no Lido.	Em Keanu Reeves, num papel pequeno e – muito bem dirigido por Raimi – acima do seu habitual padrão de antiperformance.	Nas sensacionais cenas de "rachas", obtidas graças a uma astuta combinação de técnicas de filmagem, efeitos óticos, digitais e mecânicos.	Em Sonia Braga, numa ponta significativa – como a mãe de Jennifer Lopez.	No desempenho de Ben Kingsley, a coisa mais anti-Gandhi que ele já fez em toda a sua ilustre carreira.
O QUE JÁ SE DISSE	"Uma demonstração de equilíbrio entre os desejos dos cineastas internacionais e o apetite dos estúdios por uma janela promocional européia." (*Variety*)	"Um bom exemplo do que um diretor competente e bons desempenhos são capazes de fazer com material conhecido, que já vimos antes." (*Los Angeles Times*)	"Um filme de ação com uma complexidade bem maior do que nos acostumamos a encontrar no gênero. As cenas de corrida são, é claro, sensacionais, mas os personagens são tão essenciais quanto seus carros envenenados." (*Los Angeles Times*)	"Será que Jennifer Lopez é razão suficiente para se ver um filme? Nem sempre. Mas uma coisa é certa: ela tem aquela qualidade misteriosa que a câmera adora e uma sinceridade emocional que ultrapassa qualquer banalidade." (*Rolling Stone*)	"Todo o crédito vai para Jonathan Glazer, que manteve intacta a integridade do roteiro e extraiu desempenhos notáveis de todo o seu elenco. Especialmente Ben Kingsley. Ele é pura dinamite. Como todo o filme, aliás." (*Rolling Stone*)

FOTOS DIVULGAÇÃO

Miles à frente

Relançamentos trazem a mística insuperável do trompetista que magnetizou ouvidos e mentes: nos dez anos de sua morte, Miles Davis ainda é o super-herói do jazz

Por Howard Mandel, de Nova York
Fotos de Jan Persson

O solista em Berlim, 1973: pistão personalizado e imagem "mascarada" que mudaram a música e o mundo

No dia 26 de maio, Miles Davis fez 75 anos. "Fez", e não "faria". Nem sequer sua morte, há dez anos, mais exatamente em 28 de setembro de 1991, ofuscou sua presença, viva até hoje na cultura global. Os marcos são lembrados no documentário *The Definitive Miles*, produção inédita do Channel 4, Grã-Bretanha, que o canal GNT transmite neste mês, com comentários do biógrafo Ian Carr (também ele um trompetista) e de pessoas próximas a Miles Davis. Retratá-lo requer sempre amplo painel. Falar em Miles é falar em mito, em forma, em aparência, em sonoridade. Ouvi-lo é abrir uma janela para música, arte, moda, performance, estilo, atitude e vida – tudo conforme os ditames por ele impostos por quase cinco décadas. O que vem à mente ao se pronunciar seu nome nada tem de nostálgico. Ao contrário: Miles é sinônimo de presente e futuro. Suas idéias devem ficar para sempre no reino da vanguarda, se é que não pertencem eternamente ao domínio do ideal. Aproveitando as datas que marcam o "ano Miles", um espólio musical significativo emerge dos arquivos Columbia Legacy (*veja quadro*). Uma particular expectativa repousa na coleção de seis CDs *Miles Davis: The Last Word*, verdadeira caixa de promessas da gravadora que deve contribuir enormemente para a revisão crítica das fases finais da carreira do músico.

Miles Davis não comporta descrições fáceis. Sua figura intangível começa a ganhar contornos quando se pensa no grasnido de sua voz arranhada e desmesuradamente autoritária, com seus resmungos abomináveis, incapaz de sustentar uma melodia no canto. Outra lembrança imediata pode ser um daqueles seus gestos elegantes ao manipular o trompete. E quem sabe o som mesmo que tirava do instrumento, ora aberto e escuro como uma caverna, ora brando e manso como que num instante de intimidade. É música de indagação penetrante, francas confissões, resolução inflexível, longas linhas melódicas, clara inquietude – tudo constituindo expressão original, vívida, precisa, evocativa. Seu trompete era muitas coisas: um chamado de despertar, um monólogo interior, uma profecia dramática e ilusória, um pincel a riscar marcas no silêncio. Miles podia tocar baixinho para chamar a atenção da audiência para si, como podia se enfurecer e guinchar no palco, injetando eletricidade no núcleo de um apocalipse sônico.

Quando o assunto é Miles, há muito mais a dizer além de um som do qual o músico tanto se vangloriava e única coisa pela qual queria ser lembrado na vida. Sua imagem pode ser reconhecida sem maiores associações diretas com o jazz. Fizeram fama tanto seus trajes ruins quanto sua roupa bem cortada e seus figurinos futuristas; suas veleidades e seus confrontos com a lei; a atriz francesa sua amante e as suas sucessivas mulheres americanas; sua Ferrari amarela e a cor vermelha que tanto gostava de usar, alegando: "Acentua o marrom da minha pele". Nos Estados Unidos, a imagem e a mística de Miles se tornaram itens freqüentes de marketing. Sua figura protagoniza cartazes com o slogan "pense diferente" em campanha para computadores Apple. Outro comercial de televisão em exibição sobre um produto qualquer (um carro, uma apólice de seguro, não importa) mostra um grupo de pessoas amontoadas numa Arca de Noé tratando de salvar os mais preciosos bens da civilização, dentre os quais salta o clássico LP de Miles, *Birth of the Cool* (1949).

O músico em Copenhague, em 1964 (pág. oposta), e em Berlim, nos anos 70 (à dir.): em poucos anos, porte cool deu lugar a revoluções psicodélicas e eletrificadas

Anos atrás, em uma campanha publicitária, Miles se fazia passar por um daqueles sujeitos cool que adquirem aparência formidável vestindo calças cáqui – foi assim que ele surgiu em pôsteres espalhados por pontos de ônibus, associando a própria imagem a uma franquia de magazine de roupa. Nos últimos anos de sua vida, ele se prestava a esse tipo de coisa. No fim dos 80, podia ser visto com um suspeito chapéu de couro preto de abas largas, luvas, jeans e botas; piscava para a câmera com escárnio e sumia em cima de uma moto: vendia uma marca de cerveja – ou seria tequila? Bem diferente de uma lendária imagem sua, televisionada 20 anos antes, em que aparecia absorto, concentrado na orquestra de Gil Evans, até levar o trompete aos lábios e soprar *The Duke*, tema de Dave Brubeck dedicado a Ellington. Em fotos, impossível não se deter nos olhos de Miles: eles não mentem jamais, nada lhes escapa. É um olhar cortante como lâmina, inquiridor, que exige daquele em quem recai não menos que a mais acurada resposta. Miles protegia os olhos do fulgor mundano com óculos escuros que mais pareciam viseiras, o que lhe dava um ar de estrela de cinema, de comandante de nave espacial ou de super-herói mascarado. Com rabiscos rápidos e borrados – tinha o hobby do desenho e da pintura –, esboçava figuras humanas compridas, destemidas e em pose extravagante, como a dizer: porte é tudo, contexto é nada.

Em um concerto memorável de 1969 no Chicago's Civic Opera House (Keith Jarrett e Chick Corea nos teclados, o jovem e destemido Steve Grossman no sax, Dave Holland no baixo de pau e no elétrico, Airto Moreira na percussão e o sólido Jack DeJohnette na bateria), Miles surgia vestido de jaqueta justa de toureiro, vermelha e em pele de cobra, com calça boca-de-sino larga e brocada. Talvez respondesse ao impacto causado por Jimi Hendrix e os militantes da emergente coalizão soul-rock. Na série em vídeo *Jazz*, de Ken Burns (que o canal GNT retransmite neste mês), uma das imagens mais inesperadas é a de Miles nos bastidores do Newport Jazz Festival de 1968, visivelmente morto de inveja de Sly Stone, cujo soul-rock levava uma multidão ao delírio. Pouco mais tarde, já no auge do prestígio, ele plugaria o trompete numa tomada elétrica, para fazê-lo troar a ponto de atingir os ouvidos da maior platéia possível – jovens fascinados por novos timbres, revoluções políticas e o suposto fim das hierarquias sociais. No que Sly teria feito Miles pensar? Em fortuna? Fama? Poder? Primazia? Miles potencializava o trompete com um pedal *wah-wah* que zunia, obliterando o menor sinal de fraqueza. O mix da música era caótico, e nada parecido jamais havia soado assim. Aquilo era genuinamente novo, mas Miles parecia não se importar, e fazia o que bem entendesse, fosse novo ou não. "Não ligo para o que dizem, desde que estejam ouvindo", ele disse em uma entrevista para a revista *Down Beat* (e ele sabia como passar declarações que não pudessem ficar despercebidas). Os puristas do jazz se sentiram traídos. Afinal de contas, Miles havia sido coroado príncipe do

jazz de ponta, e ele se lixava para o título como se não houvesse nascido para ele.

Filho de um próspero cirurgião-dentista do meio-oeste rural, Miles desprezou a prestigiosa Julliard School of Music ao chegar a Nova York, em 1944, para onde havia ido com a secreta intenção de encontrar Charlie "Bird" Parker, estrela do bebop. Logo se tornou companheiro de "Bird". Gigantes da envergadura de Dizzy Gillespie, Thelonious Monk, Max Roach, Milt Jackson, John Lewis e J. J. Johnson, todos parceiros no bop, deram-lhe as boas-vindas na "congregação". Miles havia abandonado a escola no primeiro ano para se juntar a essa elite, que escolhera o desafio do esforço pesado — a improvisação ágil em meio à trama apertada dos *combos* – em lugar da desvanecente popularidade e o esgotado swing das big bands; e, menos ainda, das antigas tradições estrangeiras transmitidas nos conservatórios. Os boppers faziam um jazz "hot" sem negligência; valorizavam o virtuosismo, a inteligência e certa compostura, ao menos de superfície. Eram em geral autodidatas, mas haviam estudado os clássicos europeus, bem como o vernáculo americano das baladas e dos musicais, o black spiritual, o boogie e o blues. Tais "sócios" de Miles transpiravam orgulho racial, porém instauraram uma rigorosa meritocracia. Seriam músicos brancos – Gil Evans, John Carisi, Gunther Schuller, Gerry Mulligan – os colaboradores de Miles na arregimentação econômica de quadros instrumentais complexos e precisos, dos quais surgiu o noneto de vida breve (e influência eterna) que se ouve em *The Birth of the Cool*.

Miles na Europa, em 1989 (à dir.), e no início da fama, nos anos 60 (na pág. oposta): bizarro ou sofisticado, ele foi um constante formador de opinião e um músico em permanente alerta

É preciso que se distinga o que é "cool" do que é "frieza". O noneto representou um modo cool e calculado de fazer e tocar jazz. Mas era elaborado demais para ser realmente "cool" – ao menos da forma como Miles, mais do que nenhum outro, antes ou depois dele, o foi. O estado cool é uma experiência vivenciada do desapego que antecede o envolvimento: dá-se na exata fração de segundo que alguém leva para ver ou ouvir o que está se passando, para pensar antes de reagir. Originalmente, swing significava se deixar levar pelas correntezas físicas da atuação; Lester Young, um monstro do swing e herói de Miles, provou que também podia haver swing no conter-se e flutuar sobre os acontecimentos. Tocar "hot" significava estar tomado pelo swing, esquentar; tocar "cool " era recuar, aquietar-se, perceber a essência de uma situação, escolher a coisa certa a fazer ou emitir. Para Miles, abdicar de hábitos mentais e deixar segundas intenções virem à tona eram procedimentos musicais usuais – como o era dar as costas para a audiência, o que tantas vezes foi interpretado como arrogância, quando o que ele queria era ouvir melhor seus músicos. Miles Davis injetou certo intelecto agudo e peculiar dentro de uma expressão feroz, penetrante, direta – tal como Charlie Parker havia lhe mostrado, possivelmente. O lado cool de Miles, porém, não era altivo: era comedido. Considerava cada gesto de uma perspectiva de calma alerta, e era supremamente confiante, assumindo inteira responsabilidade por todo ato seu, incluindo o lado pior e mais detestável de seu comportamento. Mesmo distante, ele prossegue atual. Em essência, tudo o que Miles fez foi cool. E impositivo.

A atenção inusual que a gravadora Columbia depositou nos prospectos comerciais de Miles Davis e em suas próprias decisões estéticas, tais como adaptar conceitos de duração ao, na época, recém-surgido formato LP, ajudou-o a ganhar proeminência como formador de opinião americano e virar uma espécie de herói internacional, sofisticado e existencial. Em plena era dominada por Eisenhower, Elvis Presley, Frank Sinatra e Marilyn Monroe, Miles se tornou um símbolo com natural serenidade, incorporando certo tipo *underground* cujo pistão emitia uma única e corajosa declaração: "*I am, my way*" (Eu sou, a *meu* modo). O fato de seu nome aliar talento incomum a vida conturbada até hoje rende boas biografias. Entre títulos básicos, *Milestones*, de Jack Chambers, e *Miles, the Autobiography*, pelo poeta e *ghost-writer* Quincy Troupe, são referenciais. Focam sua luta contra a heroína e a vitória temporária sobre o vício, seu retorno com o "quarteto original", a aclamada performance no Newport Jazz Festival de 1955 e a lendária reunião com o sax-tenorista John Coltrane, um capítulo em si.

O som reeditado

Antologias, raridades e faixas inéditas marcam as celebrações do "ano Miles Davis". Abaixo, os títulos recomendados. – HM

Miles Davis, Live at Fillmore East, March 7, 1970 – It's About That Time (Columbia) – Miles lidera uma explosão elétrica de swing, bop, blues, rock, cool, rhythm, soul e música concreta, na casa de mais atitude de Nova York na era psicodélica. No pelotão de choque, Wayne Shorter, Chick Corea, Dave Holland, Jack DeJohnette e Airto Moreira.

Miles Davis: The Last Word, The Warner Bros. Years (Warner) – Previsto para novembro nos EUA, com seleção musical ainda não-divulgada. Especula-se sobre o concerto de despedida em Paris (McLaughlin, Carter, Hancock), excertos dos projetos pop de seus anos finais (*Tutu, Amandla, Music for Siesta*), a orquestra de Quincy Jones em partituras de Gil Evans e a fantasia póstuma *Doo-Bop*, com os baixistas funky Miller e Foley, Kenny Garrett no sax e Paulinho da Costa na percussão. Caixa de seis CDs.

The Complete in a Silent Way Sessions (Columbia) – Primeira produção em estúdio de Miles inteiramente eletrificada, documentando ensaios e edições. Inclui faixas gravadas nas mesmas datas em versão integral, não lançadas previamente. Caixa de três CDs.

The Best of Miles Davis Quintet 1965-68 (Columbia) – Uma antologia do gélido "segundo grande quinteto" de Miles, seguida dos anos com Coltrane. Destacam-se melodias resolutas e solos incisivos do músico, em plenos poderes de seu trompete. Herbie Hancock, Wayne Shorter, Ron Carter e Tony Williams tensionam a tênue linha entre pulsação e delírio.

Miles Davis & John Coltrane: The Complete Columbia Recordings 1955-1961 (Columbia) – Com a base impulsiva e afro-blue de Paul Chambers no baixo, Philly Joe Jones na bateria e Bill Evans ou Red Garland no piano (mais convidados, como Cannonball Adderley no sax), o duo lança uma postura de urbanidade romântica e repertório de jazz revisitado, com igual medida de ironia e devoção. Caixa de seis CDs.

Ken Burns' Jazz (Sony) – Discografia básica que consagrou Miles Davis: *Miles Ahead* (1957), *Porgy and Bess* (1958), *Kind of Blue* (1959), *Sketches of Spain* (1960) e *Bitches Brew* (1969). Cinco álbuns avulsos.

Miles Davis: Birth of the Cool (Capitol Jazz) – A face mais calma de Miles. Clássico de 1949-50, coletivista e moderno, com reduzida big band, swing competente, melodia intrincada e trama contrapontística. Arranjos de Gil Evans, Gerry Mulligan, John Carisi e Denzil Best tiram proveito dos caprichos e timbres únicos do trompetista.

O Que e Quando

Grandes Nomes – O Definitivo Miles (The Definitive Miles).
Documentário inédito produzido pelo Channel 4, Grã-Bretanha. Comentários: Ian Carr, trompetista britânico e biógrafo de Miles Davis. Dur.: 90 minutos. Dia 26, às 23h30. Dia 27, às 12h e às 17h45. Dia 28, às 4h da manhã. Canal GNT

Grandes Séries – Jazz.
Reapresentação da premiada série em 12 programas de uma hora, produzida e dirigida por Ken Burns para a televisão americana. De segunda a sexta, às 20h. Reprises às 8h, 15h e 0h30. De 24/9 a 10/10. Canal GNT

Miles e Coltrane eram opostos complementares: o som esparso e introspectivo do trompetista dialogava de igual para igual com a concepção plena e exuberante do saxofonista. Formaram uma das melhores parelhas de toda a história da música (o alcance da dupla no inconsciente coletivo americano é patente em um filme popular como *Jerry Maguire*, sucesso de bilheteria, com Tom Cruise). Já em seus grandes vôos-solo, Miles soube como comprazer a si mesmo e à grande audiência, ao recriar a ópera *Porgy and Bess*, de Gershwin, e os exóticos temas do disco *Sketches of Spain*, com naipes sinfônicos amortecedores. Miles foi também um caça-talentos sensível. Sempre contratava o elenco certo para incorporar seus conceitos – o caso possivelmente mais célebre foi ter agregado o sax-altista Cannonball Adderley ao time que gravou, em 1959, o histórico *Kind of Blue*: Coltrane no sax tenor, Paul Chambers no contrabaixo, Jimmy Cobb na bateria e Bill Evans no piano. *Kind of Blue* tem sido saudado como álbum de jazz essencial, uma obra perfeita em sua infinita destilação de ambientações sutis. Milhões de fãs de Miles foram seduzidos por ele – ou o usaram como parte de suas próprias seduções (situação de novo trazida à cultura de massa em cena de *Noiva em Fuga*, filme com Julia Roberts e Richard Gere). É a obra máxima entre várias outras – desde as primeiras sessões no hardbop com Sonny Rollins, Jackie McLean e Jimmy Heath, passando pelas séries *Cookin'*, *Workin'*, *Relaxin'* e *Steamin'*; por seus quatro álbuns em colaboração com Gil Evans (aficionados juram pelo nome de *Miles Ahead*, o disco); pelo expressionismo abstrato que desenvolveu no início dos anos 60 com os *young lions* (Wayne Shorter, Herbie Hancock, Ron Carter, Tony Williams), nos discos *E.S.P.*, *Miles Smiles* e *Fille de Kilimanjaro*; até sua ligação com Joe Zawinul e John McLaughlin em *Bitches Brew*, *Live-Evil* e *On the Corner*, seguidos da produção tardia, com *Decoy* e *Tutu*.

Note-se que ele mesmo recriou, visando a seus propósitos particulares, idéias de outros autores do mundo do jazz (Duke Ellington, Thelonious Monk) e da música de concerto (do nacionalista espanhol Manuel de Falla à vanguarda eletrônica de Stockhausen). O mesmo Miles Davis que deu lugar novo à velha forma-sonata do Classicismo e que jogou pesado com John Lee Hooker e Taj Mahal em uma versão imortal para um blue lancinante na trilha do filme *Hot Spot* também reinterpretou dezenas de canções familiares. Para citar apenas três: *Surrey with the Fringe on Top*, do musical *Oklahoma*; *Someday My Prince Will Come*, do desenho animado *A Bela Adormecida*, de Walt Disney; e um aliciante e tristonho sucesso pop de Cyndi Lauper, *Time after Time*. Ainda assim, ele é um artista difícil de as forças comerciais abraçarem por inteiro. Pois dele não saiu nenhuma música que fosse fácil – e nenhum alento. Mesmo seus mais belos temas são agridoces, e suas peças mais contagiantes são banhadas em ácido. Miles é o líder que arranca todos dos trilhos da complacência, com uma ponta de nervo exposto e nuances impossíveis de se moderar. A opinião média já é consenso. Embora fosse de seu tempo (e não à frente dele), de maneira profética Miles empregou recursos como processamento sonoro, edição de gravação, sobreposições em multicanais, loops, samples e outras técnicas avançadas que viriam a ser adaptadas pelo neo-soul e pelos estilistas do acid jazz, bem como pelo hip-hop. Quem objetar que apure o ouvido em *High Speed Chase*, a melhor faixa de seu último álbum, *Doo-Bop*. Ele não apenas mudou em muito a música e o mundo, como soube reconhecer, estruturar e expor as reais tendências do momento.

Sua influência prossegue. Uma pálida imitação de seu patente vocabulário tem nutrido compositores de Hollywood, enquanto seus clarins originais ecoam por dezenas de filmes e dramas de televisão, programas de suspense e policiais (no cinema, sua trilha para *Ascensor para o Cadafalso*, de Louis Malle, é fundamental). Hoje, são gerações inteiras de crias suas a ditar as ordens do jazz. Sonny Rollins, Jackie McLean, Shorter, Hancock, Carter, Corea, Jarrett, McLaughlin, Holland, DeJohnette, Zawinul, Al Foster, John Scofield, Mike Stern, Marcus Miller, Gary Bartz, Dave Liebman, Shirley Horn, Bob Dorough e Kenny Garrett estão entre músicos da melhor classe que Miles deslanchou ou fez evoluir. Em abril passado, mais de 200 músicos se reuniram no Symphony Space, em Manhattan, para um concerto de 13 horas de duração em sua honra: *Wall-to-Wall Miles*. Jazzistas de ambos os sexos, que cresceram fãs dele, sentiram-se inspirados a tocar nos mesmos níveis de sensibilidade, intensidade e audácia que ele personificava. Trompetistas, saxofonistas, tecladistas, guitarristas, baixistas e duas big bands improvisadas – e mesmo DJs e um virtuose do instrumento africano *kora* – se juntaram no palco. Diga-se: o teatro fica nas cercanias do apartamento em Manhattan onde, de 1975 a 1980, Miles se condenou à reclusão e se entregou a excessos de droga, na certeza de que haviam parado de ouvir sua música. Aqueles eram dias de glória da *disco music*, de inflacionada inconsistência e, para ele, de exaustão depois de um longo percurso na corda-bamba. As rupturas do bebop e a cultura do cool já haviam sido assimiladas, cooptadas e dadas como irrelevantes. Art rock e jazz fusion restavam em efeitos bombásticos. Os meios alternativos que Miles havia descoberto, escarafunchando as profundezas da sociedade, do som e de si mesmo, não haviam sido bem-vindos, compreendidos ou aceitos integralmente. E talvez ainda seja assim.

Nada disso, porém, invalida o que Miles Davis tem a dizer. Afinal, o que fazer quando se busca algo melhor; quando se anseia por respostas novas para velhas questões; quando, enfim, se está pronto para a verdade? Ouvir Miles. ■

(Tradução – Regina Porto)

Do bop ao fusion, e sem uma só música fácil, tudo o que Miles fez foi cool: nome e obra restam como patrimônio da humanidade, jazz último e resposta final

A escala de Muti

Titular do Scala de Milão traz a SP a orquestra sinfônica da mais célebre casa de ópera do mundo. Por Patricia Endo

A Orquestra Filarmônica do Teatro Scala de Milão vive um momento de vitórias. E é nesse clima que o conjunto sinfônico chega ao Brasil neste mês, regido por Riccardo Muti — diga-se, em meio a muitos outros convites declinados pelo maestro —, para três concertos promovidos pelo Mozarteum em São Paulo (dias 3, 4 e 5). Para muitos, a programação desperta interesse atípico. Afinal, trata-se de uma orquestra originária da mais lendária das casas de ópera do mundo e que, somente há pouquíssimos anos, tem investido na prática sinfônica. Nos programas, aberturas de títulos líricos (*Vespri Siciliani*, de Verdi, *Guilherme Tell*, de Rossini) têm a dupla missão de amostragem da retórica instrumental operística e de prelúdio a números orquestrais de grande envergadura romântica — como a *Sinfonia "Renana"*, de Schumann, e a *Patética*, de Tchaikovsky. Isso é Riccardo Muti. Mas, como se diz na Itália, numa frase já popular, *"La Scala è Muti e Muti è La Scala"*.

Considerado pelos próprios italianos um *bell' uomo* — num país em que o sentido apurado de beleza está por tudo e em tudo —, o vaidoso Riccardo Muti completou 60 anos em 28 de julho. Ninguém mais adequado para a direção do Scala — que muitos elevam ao título de "templo da ópera" e patrimônio da humanidade — do que esse homem cujo carisma

O maestro Riccardo Muti: perfeccionismo, pulso firme e redireção do teatro

FOTO VAI PRODUÇÕES ARTÍSTICAS

extrapola o próprio pódio. Não há nada que envolva o teatro que o maestro desconheça, ignore ou não priorize. Nascido em Nápoles e de origem mediterrânea, o passado histórico de Riccardo Muti começa com uma infância e juventude preservadas: até os 17 anos ele viveu em Molfetta, uma cidadezinha na província de Bari – conforme suas lembranças, "banhada de um lado pelo verde escuro do Mar Adriático, cercada de outro por amendoeiras perfumadas e sagradas oliveiras". Protegido por esse cenário de uma natureza idílica que preponderava sobre o progresso industrial e os desastres da guerra, Muti só voltou à milenar Nápoles para estudar filosofia e piano. Estudos de composição e regência foram feitos em Milão. A formação, acadêmica e familiar, transparece no músico grandioso e "semeador paciente" que ele se tornou.

Muti é um nome que prega um só meio possível para o exercício da arte: o "*darci dentro*", o entregar-se por inteiro. Seu ideal passa por três degraus – trabalho, técnica, expressão –, herança apreendida de Antonio Votto, seu antigo professor de regência no Conservatório de Milão (um ex-braço direito de Toscanini na época áurea do Scala), como uma verdadeira "lição de moralidade", segundo diz. Foram os músicos do Scala que elegeram Riccardo Muti para o posto máximo do teatro. Vigor e força de trabalho são atributos seus reconhecidos. Considerado centralizador, Muti conduz o teatro com pulso firme e certa linha dura.

Com ele, a orquestra, com fortes raízes na ópera italiana, teve sensíveis ganhos sinfônicos. Muti fez seus músicos trabalharem penosamente – e também os modelou, deu-lhes repertório. É com disciplina férrea e uma artesanal busca pela perfeição que, desde 1986, o maestro tem dado prosseguimento ao amplo projeto de reformulação do Scala (incluindo a criação de uma orquestra filarmônica), iniciado quatro anos antes por Claudio Abbado, seu antecessor. O projeto, que visava superar a divisão histórica entre a orquestra de ópera e a orquestra sinfônica, acabou por tornar a filarmônica uma das dez melhores do mundo.

Obcecado por um ideal de profundidade estética, Muti foi aos microdetalhes de timbre e execução no interior de cada naipe e de cada instrumentista da orquestra. Tudo foi revisto: o vibrato, a emissão do som, o apoio e o golpe do arco, a respiração dos sopros. Com sua direção, a orquestra adquiriu peculiaridade sonora, fraseado, melodia e cores únicas. Mas nada, nessa renovada abordagem musical, que destituísse o conjunto das "impressões digitais" italianas – palavras do maestro Carlo Maria Giulini, assíduo regente convidado da orquestra. Com notável crescimento no repertório sinfônico, também a ópera saiu ganhando, e muito. Some-se a isso o fato de Muti, excelente pianista ensaiador e admirador confesso do *bel canto* (é casado com a cantora lírica Cristina Mazzavillani Muti, atual responsável pelo Festival de Ravena), preferir ele mesmo fazer a preparação vocal que antecede os ensaios à italiana, na tradição de Toscanini.

A carreira de Muti se projetou oficialmente em 1968, ao assumir a direção e regência titular do primaveril e concorrido Maggio Musicale Fiorentino, posto que ocupou por 12 anos. Em 1980, ele assumiu a Orquestra da Filadélfia; dois anos depois, a Filarmônica de Londres. Nome assíduo do Festival de Salzburgo, do pódio da Filarmônica de Berlim e, na verdade, de quase todas as grandes salas de concerto do mundo, as interpretações do maestro manifestam a mesma densidade em qualquer repertório – nas peças italianas do Seiscentos e Setecentos, nas quais se especializou; nas óperas clássicas de Mozart; na integral sinfônica de Beethoven; nos programas de "obra-de-arte-total" de Richard Wagner; ou na vanguarda do século 20 (desde 1994, é presidente da Associazione Milano di Musica, dedicada à música contemporânea). Por temperamento, formação filosófica ou vocação musicológica, Muti é também um pesquisador em busca da essência primordial de cada partitura. É notória sua obstinação em exigir performances de óperas conforme os textos originais. Poucos, no mundo lírico, teriam coragem, como a dele, de gerar escândalos por restaurar títulos consagrados como verdadeiros "monumentos". Este ano de 2001 – que se apresenta ao mundo musical internacional como o do centenário da morte de Giuseppe Verdi –, para Muti, que respira e transpira Verdi, tem sido muito mais do que isso. O maestro proclama o retorno às edições originais, no que enfrenta protestos enfurecidos, seja do público ou dos cantores habituados a uma tradição empoeirada e repleta de notas não-escritas. Muti ousou retirar a pátina da obra de Verdi (*veja quadro*), então corrompida por vícios dramático-teatrais, dando lugar a novas nuances interpretativas.

Qualidades sinfônicas com rigor nos detalhes e arte do *darci dentro*: marcas da era Muti (na pág. oposta)

Em dezembro passado, sua execução do *Il Trovatore* no Teatro Scala subtraiu do tenor, entre outras coisas, a ansiada nota dó no fim da ária *Di Quella Pira*. A comoção da platéia, ao reagir, teve a força de um levante popular, tamanho o barulho proveniente das galerias, do *loggione*, setor reservado a preços populares (um direito historicamente adquirido, embora a superintendência do teatro tenha cogitado sua supressão). Era o clamor de protesto de uma verdadeira multidão enfurecida de apaixonados, aficionados, *connaisseurs* do canto lírico. Em plena noite de gala de abertura de temporada, com políticos e personalidades presentes, Muti, convicto em favor da restauração, propaga a libertação da ópera das amarras da tradição. Na ocasião, Franco Corelli, famoso tenor italiano, criticaria: "O fundamentalismo excessivo priva a emoção e o calor mediterrâneos de se manifestarem na genial e tempestuosa música de Giuseppe Verdi". Muti, porém, prefere o mandamento do colega Pierre Boulez: "Qualidades são amplificadas pela precisão".

Há ainda outras e importantes inovações relacionando o nome de Riccardo Muti ao do Scala de Milão. Primeiro, a postura do maestro atraiu a volta do mecenato. Na atual temporada 2001/2002, e pela primeira vez na história, o Scala conta com o apoio de um mecenas, Alberto Vilar. Não se trata da aparição casual de um benfeitor apaixonado. Também o mérito de Muti concorre para a independência econômica da casa e por uma subvenção cada vez menos governamental. Segundo, o desafio maior do maestro se concentra hoje na reforma estrutural do prédio do teatro. No fim do ano, o histórico Scala fecha as portas. Em 19 de janeiro, seus corpos estáveis serão transferidos para uma sede transitória, o *Auditorium degli Arcimbaldi*, onde devem ficar até o fim de 2003. A reforma é necessária e urgente – muitos dos mecanismos do Scala datam de 1800. A gala de despedida foi marcada para o dia 7 de dezembro, quando abre-se a temporada com *Otello*, de Verdi, que Muti dirige pela primeira vez (Plácido Domingo, Barbara Frittoli e Leo Nucci no elenco). Sabe-se que Muti acompanha de perto cada detalhe do projeto de reforma da sede histórica de Piermarini, bem como as obras de construção do local que os acolhe durante a transição.

Personalidade musical completa, homem de orientação socialista e artista preocupado com a restauração da história e as concretizações do futuro, recentemente Riccardo Muti chegou a ser sondado para assumir a Filarmônica de Nova York, em substituição a Kurt Masur. Recusou com elegância, alegando prioridade para suas atividades no Scala de Milão. "Prefiro a Europa", disse na ocasião. Os italianos o louvaram pela declaração, e se manifestaram publicamente em periódicos com um simples e contundente *Grazie, Muti.*

O Que e Quando

Orquestra Filarmônica do Scala de Milão. Regente: Riccardo Muti. Dias 3, 4 e 5, às 21h. Sala São Paulo – pça. Júlio Prestes, s/nº, tel. 0++/11/ 3337-5414, em São Paulo, SP. Ingressos de R$ 50 a R$ 220.

O Maior Verdi

Muti escandaliza gravando as partituras originais

"Repolido da retórica e de alguns lugares-comuns da tradição, Verdi é muito maior do que pensamos." É assim que Riccardo Muti introduz as gravações sob sua direção, de 1974 a 1992, reunidas em caixa pelo centenário de morte de Giuseppe Verdi (30 CDs em coleção importada EMI). Brilho, frescor e ritmo perpassam 11 óperas célebres do operista e duas obras religiosas. Como nos melhores vinhos, vale a sigla D.O.C. – *denominazione di origine controllata*. Muti apurou e cuidou, ele mesmo, de oxigenar a obra de Verdi, dando ao ouvinte a degustação pura. Em títulos como *Traviata* e *Rigoletto*, não se ouvem notas extranumerárias nas cadências, fermatas fora de lugar nem tempos inadequados à ação dramática. Nos registros ao vivo, à cada conclusão de ária, Muti segue com determinação o discurso musical, sem permitir que aplausos interrompam a ação dramática. No *Requiem*, o maestro usa de "arte de ourives" para fundir orquestra e vozes, esculpindo uma única peça sem distinção entre as partes. Muti sempre precisa o sentido dramático e semântico das obras. Evoca o calor do significado das palavras, contextualizando o sentido das frases para evitar que o texto se transforme em pura silabação de sons sem pensamentos. E se retorna aos originais, é porque acredita que Verdi tem sempre uma razão expressiva no que compõe. Muti diz que é a extraordinária teatralidade das óperas de meados de 1800, pelas quais ele opta, que faz Verdi grande. A carreira do maestro parece seguir os passos da maturidade do autor, num *crescendo* verdiano. *Falstaff*, ópera tardia de 1893, ainda o espera: não consta de sua discografia ou programa; *Otello*, de 1877, ele só irá estrear no fim deste ano. Muti é o primeiro intérprete de Verdi a limpar vícios adquiridos de apelo popular e tradição populista. Quer devolver a Verdi sua verdadeira força dramática, para torná-lo mais atual do que o conservadorismo gostaria. Renovar, ele enfatiza, não significa "matar o velho Verdi". O Verdi de Muti está mais vivo do que nunca, e em *buon ascolto*. – PE

Na trilha de Drácula

Philip Glass apresenta no Brasil sua sonorização ao vivo para um clássico do cinema de horror

Por Roberto D'Ugo Jr.

A aterrorizante elegância de Bela Lugosi em cena: no original, filme era emoldurado pelo silêncio e pelo sotaque intencionalmente carregado do ator

FOTO KEYSTONE

Há tempos, as trilhas sonoras conquistaram lugar predominante na produção do compositor Philip Glass, em detrimento de suas peças minimalistas dos anos 70. *Philip on Film*, a ambiciosa turnê que ele vem realizando com o Philip Glass Ensemble, seu grupo há mais de 30 anos, evidencia a orientação. Neste mês, a turnê sul-americana traz ao Brasil um charmoso entretenimento melodramático de 1931 estrelado por Bela Lugosi: *Drácula*, espetáculo de filme e música, baseado no clássico do cinema de horror de Tod Browning, tem apresentações agendadas no Rio de Janeiro (dia 11), São Paulo (16 e 17) e Porto Alegre (19).

É apenas uma amostra: o projeto integral *Philip on Film* compreende cinco noites consecutivas de música ao vivo aliada à projeção cinematográfica. Entre os filmes na tela estão: o exasperante documentário antropológico de Godfrey Reggio, *Koyaanisqatsi*, e o subseqüente *Powaqqatsi*; *La Belle et la Bête*, obra de 1946 de Jean Cocteau transformada em pequena jóia lírico-operística; uma sessão dedicada a curtas em 35mm de cineastas como Atom Egoyan (*Diáspora*) e Peter Greenaway (*The Man in the Bath — The Archimedes Principle*); e o mencionado *Drácula*.

A trilha de Glass para esse filme de Browning — o veterano diretor da era do cinema mudo, apelidado, com justiça, de "o Edgar Allan Poe do cinema" — foi comissionada pela Universal Pictures em 1998, quando a fita foi restaurada e relançada em vídeo como item da coleção *Universal Classic Monsters* (locadoras brasileiras contam apenas com a horripilante cópia distribuída há anos pela Continental). Em sua versão original, a obra é emoldurada pelo silêncio. À exceção de poucos efeitos sonoros e de três pequenos fragmentos orquestrais (*O Lago dos Cisnes*, de Tchaikovsky, *Os Mestres Cantores de Nuremberg*, de Wagner, e os compassos iniciais da *Sinfonia Inacabada*, de Schubert), o áudio apóia-se apenas na voz de Bela Lugosi, elegante e persuasiva no seu lendário, meticuloso, exagerado sotaque húngaro. Encarnação insuperável do demoníaco personagem criado em 1897 por Bram Stocker, Bela Lugosi nasceu na mesma região que fornecera elementos para o surgimento literário do vampiro — mais precisamente, na cidade gótica de Lugos. Sua afamada empatia com o personagem rendeu-lhe vínculo eterno: em 1956, foi enterrado com sua capa de Conde Drácula.

A composição de Glass é a única trilha jamais feita para esta que é a primeira versão cinematográfica do Drácula no cinema falado. Sua colaboração no projeto de memória fílmica decorre, sem dúvida, de um contato de décadas com o mundo das imagens em movimento. Nos anos 60, quando reciclava em Paris a técnica de composição com Nadia Boulanger, Glass trabalhou com Ravi Shankar na notação da trilha para o filme *Chappaqua*; pouco depois, estudou com o tablista Alla Rakha. Das experiências, ganhou a compreensão das sutilezas rítmicas da música indiana e uma versão particular do minimalismo, para além da repetição baseada na estruturação cíclica e gradual do discurso musical. Glass

FOTOS HULTON/GETTY / DIVULGAÇÃO

Música de Glass (à dir.), a primeira para a consagrada versão fílmica de 1931 do Drácula, resulta essencialmente cinética: paixão pelo cinema e por imagens em movimento

entendeu que, na Índia, a tensão se dá entre melodia e ritmo, e não entre melodia e harmonia, como no Ocidente. Experiências semelhantes já vinham sendo desenvolvidas por outros norte-americanos, como LaMonte Young, Terry Riley e Steve Reich, em clara reação às complexidades da música serial e ao indeterminismo proposto por Cage.

Na melhor tradição *self-made man*, Glass sempre teve uma interação muito mais intensa com a cultura pop do que a praticada pela maioria dos seus colegas. O gosto pela experimentação constante na fronteira das linguagens – colaborou com nomes fundamentais como Robert Wilson, Richard Serra, Doris Lessing, Lucinda Childs, Martin Scorsese e David Bowie – o libertou do rigor estrutural da escola minimalista. Glass levaria anos para consolidar novo discurso musical convincente (ainda que mais conservador), baseado na apropriação das formas clássicas e na grandiloqüência do Romantismo tardio.

Sua música resulta essencialmente imagética. Os arpejos tonais, apresentados em unissono ou em contrapontos polirrítmicos, repetidos à exaustão, engendram motricidade e parecem articular a legítima tradução sonora de um mundo em movimento constante – trilha sonora de um entorno caracterizado pela transmissão de informações em alta velocidade. Embora contemporânea, sua música parece exprimir certa nostalgia modernista frente à mecânica industrial. Paradoxalmente, é com o mínimo de modulações que a música de Glass sugere movimento. O desenvolvimento de sua linguagem musical, essencialmente cinética, está, de certa forma, relacionado ao cinema. A evidência mais eloqüente de sua paixão pelos fotogramas está, sem dúvida, na trilogia que ele criou *a posteriori* para o cinema-poesia do francês Jean Cocteau: *Orpheus*, ópera baseada no roteiro original; *La Belle et la Bête*, ópera encenada em exata sincronia com a projeção do filme; e, por fim, a ópera-balé *Les Enfants Terribles*. Na temática, sua contribuição artística mais representativa reside justamente no plano atemporal, ao mesmo tempo estático e catártico, mais adequado às narrativas mitológicas.

Drácula representa um dos pontos altos na atual fase produtiva de Philip Glass, marcada pela revisão de procedimentos, por maior comedimento no uso da repetição, por maior controle formal sobre os impulsos dramáticos e pelo apuro técnico de sua peculiar instrumentação. É música espelhada nas sonoridades intensas, altamente definidas, das jornadas musicais e da personalidade única do Kronos Quartet, o excelente quarteto especializado em decifrar e promover o repertório contemporâneo, e com o qual o compositor já havia colaborado em outro projeto cinematográfico (a trilha sonora para o filme *Mishima*, de Paul Schrader). Como acontece em seu *Quarteto de Cordas nº 5*, gravado em 1995 pelo grupo, em *Drácula* temos um Glass sem truques. A música é cristalina. Pode-se supor que a articulação expressiva das vozes é antes um prazer do que um desafio. A respeito da opção monocromática, ele comentaria: "O filme é um clássico, e eu senti que a partitura deveria evocar uma atmosfera típica do século 19. Quis evitar os efeitos óbvios geralmente associados aos filmes de horror. Com o Kronos, consegui adicionar profundidade aos vários níveis emocionais do filme".

É provável que muito da paixão interpretativa do Kronos Quartet (performance disponível em CD importado Nonesuch) se perca no arranjo funcional adaptado à turnê. Sua execução pelo Philip Glass Ensemble, porém, na versão de instrumentos amplificados e teclados eletrônicos, deve trazer a marca de excelência interpretativa e a sobriedade na síntese dos timbres que caracterizam o conjunto. A partitura original, seguramente próxima da tradição e distante o necessário do pastiche, lança mão de expressivo vocabulário de recursos acumulados por mais de três séculos de escrita camerística para cordas: *tremoli*, *pizzicati*, *glissandi* agudíssimos e violentos golpes dos arcos sobre as cordas renovam, na sonora plasticidade, o discurso narrativo de Glass. O resultado tanto aponta para a música eslava de autores do século 19, como Smetana e Janácek, como ecoa o clima romântico-expressionista de *Noite Transfigurada*, obra de juventude de Schönberg, escrita originalmente para sexteto de cordas.

De maneira geral, o clima da trilha sugere uma decadente nostalgia. É música contaminada por um indisfarçável mal-estar. Chega a ser agressiva, rústica, na provável estilização dos rabecões das bandas folclóricas do antigo império austro-húngaro. Esboços quase valsantes, aristocráticos, evocam a presença maligna cuja condição abjeta, destituída de alma, não deixa de despertar fascínio e, mesmo, compaixão. Há também lugar para bom humor na caracterização de personagens secundários e na pontuação das segundas intenções do protagonista. Os temas finais condensam o melhor da partitura: angústia e intensidade dramática são submetidas a um processo cumulativo mediante acordes enfaticamente reiterados, que se alternam com vertiginosa sobreposição de escalas ascendentes e descendentes. A brusca interrupção dessa passagem derradeira causa, no mínimo, alívio.

Resta frisar que a aproximação feita por Philip Glass da realização fílmica do mestre Tod Browning não é abusiva: ela preenche interstícios; preserva silêncios (mesmo sem deixar de ser música); reforça e, às vezes, dialoga com a dramaturgia imagética, mantendo uma perspectiva contemporânea em relação a seu objeto amoroso – o próprio cinema. ▮

O Que e Quando

Drácula, o filme e a música – Philip Glass & Philip Glass Ensemble. Produção musical: Kurt Munkacsi. Luz e cenário: Michael Deegan. Design sonoro: Mark Grey. Dia 11, às 20h30, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, tel. 0++/21/2262-3035. Ingressos de R$ 20 a R$ 120. Dia 16, às 19h, e dia 17, às 21h, na Sala São Paulo, tel. 0++/11/3337-5414. Ingressos de R$ 20 a R$ 120. Dia 19, às 20h, no 8º Porto Alegre em Cena, SESI, tel. 0++/51/3347-8706. Ingresso único de R$ 5

NOTAS

A replicação de uma partícula azul

Como o Blue Man Group equacionou a própria fórmula de sucesso e reverteu uma boa química com o público em milhões de dólares. Por Ramiro Zwetsch

O espetáculo tem uma preocupação visual espelhada no Expressionismo, o *nonsense* do Surrealismo e a técnica de movimentação espacial do som herdada da música eletrônica do alemão Karlheinz Stockhausen. Acrescente-se a sonoridade peculiar extraída de instrumentos musicais de tubos de PVC, executados por três homens carecas, com cabeças pintadas de azul brilhante e adeptos do lema punk "faça você mesmo". A performance do grupo norte-americano Blue Man Group é isso. E muito mais. Conhecidos internacionalmente como protagonistas da campanha comercial do processador Pentium da Intel, os homens azuis Matt Goldman (39 anos), Phil Stanton (41) e Chris Wink (40) não fazem segredo da fórmula da palavra "sucesso". O que pode ser conferido no Brasil está na pequena amostra *Audio* (disponível nas importadoras), primeiro CD do grupo, indicado ao Grammy deste ano na categoria Melhor Álbum Pop Instrumental, com aval e presença do badalado DJ Moby, que acaba de ganhar formato DVD Audio 5.1 Surround Sound. Com espetáculo em cartaz simultaneamente em quatro cidades americanas (Nova York, Boston, Chicago e Las Vegas), o grupo gera um faturamento anual na casa dos US$ 28 milhões. O que há 15 anos era um trio que garantia alguns trocados em exibições esporádicas nas calçadas de Nova York, hoje é um conglomerado de 473 profissionais — 30 deles selecionados para atuar como novos *blue men*.

Audio (à dir.), o CD de estréia: monocromático como o Blue Man

"O porquê do azul? Há mais de uma razão", afirma o relações-públicas e porta-voz do grupo, Manny Igrejas, que respondeu por e-mail às perguntas de **BRAVO!**. "Uma delas é que um dos fundadores, Chris Wink, tinha uma imagem de um homem azul e careca andando por Nova York. Outra idéia é a do Blue Man como uma pintura ganhando vida, algo que salta da tela. O *action painter* Yves Klein foi uma influência forte para os criadores do Blue Man original. Ele freqüentemente usava um matiz vibrante de azul em suas obras, a mesma cor do Blue Man." Em show, o roteiro do grupo inclui uma cena de pintura "ao vivo", com arremesso de tintas sobre uma tela branca. O espetáculo monta um coquetel explosivo, com instrumentos gigantescos, jogos de sons e ruídos de fontes inesperadas, com ilusão de movimento acústico e esquetes coreografados sobre situações de humor e paradoxo. Sem nenhum vínculo com os cânones da academia contemporânea, o grupo conseguiu levar para um público de massa (e de dimensões globais) conceitos que parecem tomados de um provocativo gênero de concerto contemporâneo: o chamado "teatro musical", em que música e caricatura corporal são correlatas no *performer*. No caso dos *blue men*, porém, o percurso foi inverso: não eram músicos que adquiriam técnica cênica, mas artistas performáticos que aprenderam a ser músicos.

Audio tem 14 faixas que provêm de *sets* acústicos originais, para não dizer exóticos, como as *Angel Air Poles*, enormes placas flexíveis armadas em fibra de vidro, com a função de gerar som pelo movimento agressivo do ar; e de, literalmente, dezenas de instrumentos feitos em PVC — como o *drumbone*, o *tubulum* e o *backpack tubulum* —, todos de registro e tessitura determinados pelo comprimento e diâmetro dos tubos. O forte do grupo está na execução do naipe de percussão. Gigantesco — inclui um tímpano denominado *big drum* de diâmetro quatro vezes maior que um *blue man* — e de potência sonora fora do comum, faria inveja a vários conjuntos de música contemporânea. Uns poucos instrumentos "convencionais" (guitarra, baixo) e étnicos (*djembe*, *shekere*) somam-se à timbragem rústica, que no disco soa muito mais eletrificada do que realmente é. Menos surpreendente sem os elementos visuais, e com um resultado próximo ao *garage rock*, a produção de estúdio não esconde a que veio: é um documento de pesquisa sonora. O que basta. A decisão de gravar um CD que reproduzisse o impacto da trupe veio em 1997. *Audio* foi lançado nos Estados Unidos e na Europa (Virgin Records) em 2000. O projeto demandou a construção de um estúdio gigantesco para comportar o mirabolante instrumental e os recursos necessários para a devida captação de som. "O grupo está sempre trabalhando", diz o porta-voz. "E já deu início a seu segundo álbum."

FOTOS DIVULGAÇÃO

A primeira aparição pública dos *blue men* é de 1988, no Central Park, em Nova York, quando encenaram o *Funeral for the 80's*, enterro simbólico de uma década de valores *yuppie* — como a cocaína e a arquitetura pós-moderna. "Foi um evento de guerrilha", diz Igrejas. "O Blue Man queimou efígies dos mais evidentes artefatos da 'década do eu'." Antes de se tornarem os ilustres homens azuis, os três fundadores da companhia eram cidadãos comuns nova-iorquinos. As distintas pretensões à informática, ao teatro, à literatura confluíram para o interesse comum pela percussão. Juntos, "descobriram" o PVC e a luteria de instrumentos. A primeira temporada no circuito *off-broadway* aconteceu em 1991, depois de aplaudidos no Lincoln Center. Em um ano, o Blue Man Group saltou do anonimato para a fama com um pop, queiram ou não seus integrantes, vanguardista. "*Avant garde* não é um termo que usamos muito por aqui. Pelo menos eu não tenho escutado muito quanto à cultura", diz Igrejas, que admite a expressão apenas "no sentido livre do termo". "O Blue Man aboliu a linha que separa a *avant garde* da cultura pop ou integrada." Com média anual de 430 espetáculos só em Nova York, a recrutação de "duplicatas" para shows paralelos começou em 1995. Com seleção árdua e preparo idem — 30 horas de vídeo e seis meses de treinamento —, hoje a companhia inclui até uma *blue woman*.

Com um alcance de várias formas de mídia, o grupo estuda um projeto de cinema e um espetáculo itinerante. "Mais que tudo", diz Igrejas, "o Blue Man é uma companhia multimídia, que responde pela própria publicidade, às vezes com propaganda tradicional, mas quase sempre com meios irônicos e subversivos." Sua relação com o mercado está longe de ser usual. Já no início da celebridade, surgiram os primeiros convites para programas de TV, campanhas publicitárias, discos e turnês. Seguiram-se várias recusas: o grupo mantém um cuidado até excessivo de não associar seu nome a produtos ou veículos que não lhes interessam. "Toda hora aparecia alguma coisa azul e algum gênio da publicidade tinha a brilhante idéia de nos convidar para as campanhas de marketing", ironizou um dos fundadores do grupo em entrevista ao *Los Angeles Times*. Com suas regras capitalistas próprias, o Blue Man torna conceitos de arte e de mercadoria ironicamente mais vagos. "Num certo sentido, o Blue Man Group é um produto de um capitalismo caseiro beneficente", diz Igrejas, que observa: "O grupo nunca recebeu nenhum tipo de subvenção ou prêmio ou bolsa. Não se trata de arte patrocinada pelo governo. Ao contrário, eles mesmos fundaram seu trabalho tocando outros projetos e usando seu suado lucro líquido para criar o show". Um ambíguo show-merchandising.

Um conglomerado de centenas de profissionais e dezenas de réplicas anônimas sustentam a ironia, a técnica e a pirotecnia do grupo (acima), em três espetáculos simultâneos: instrumentos de PVC, caricaturas da vanguarda (à dir.) e "capitalismo caseiro"

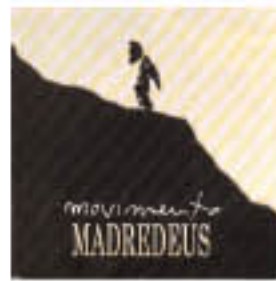
Voraz cidade

Novo disco de Arnaldo Antunes reflete megalópole

O titã da "concretude poética": simultanóides

O novo disco de Arnaldo Antunes, o quinto do ex-titã, é um preciso retrato sonoro-falado da cidade de São Paulo, onde nasceu e vive, que brinca com a imprecisão. A mesma suave agressividade que ele já comprovou tanto no rock mais banal quanto no hermetismo de um gênero freqüentado por poucos (a poesia sonora) se confirma na "concretude poética" que move a intelectualidade local e tanto sublinha a contemporaneidade. A parceria, reiterada no novo projeto do sucinto poeta, é de novo o verborrágico, às vezes ininteligível, genial Carlinhos Brown, co-produtor do CD com Alê Siqueira. Funciona, e o resultado da produção já foi denominada, em comum acordo, de "literatura percussiva". À diferença de discos anteriores, outras sonoridades de rua ou regionais foram incorporadas em perfeita simbiose, a começar dos ecos do Candeal, Salvador, vindos direto da fonte. O que predomina, entretanto, é a sombra da megalópole, da qual a descritiva *Cidade* é apenas um exemplo. É disco de música concreta como a paisagem paulistana e sua representativa poesia de "campos e espaços"; é reta, direta e imperativa como a arquitetura urbana; é fria e carente como seus habitantes; é plástica como as imagens de simulacros da civilização; é individualista como as regras de sobrevivência; é motora como o sistema que locomove a capital; e fálica como a cultura dominante. Das faixas inéditas, *Escurissimo* e *O Mosquito* são definitivas. — REGINA PORTO • ***Paradeiro*, Arnaldo Antunes (BMG)**

A passos largos

O nono álbum *dos* Madredeus, de Portugal, traz 16 canções, 77 minutos de brilho e infinita sensibilidade. Escritos para a voz de Teresa Salgueiro, esses são temas plurais. Lá estão o amor, a solidão, a saudade, o mar, a terra natal e, no núcleo de tudo, o homem. A primeira faixa inicia a reflexão: "Anseio/ Pela visão final da sociedade.../ Pela visão total/ Da nossa idade". O disco ruma ao projeto simbólico de "fotografar" a humanidade e ilustra a missão do grupo: "Levar a todo o lado o Espírito". Não bastasse, faz-nos crer na espécie humana. — PATRÍCIA COELHO • ***Movimento*, Madredeus (Valentim de Carvalho/EMI)**

Astor se aprimora

Parafraseando um chiste argentino, Astor Piazzola, morto em 1992, está cada vez melhor. Evidência recente está no disco dos irmãos Sérgio e Odair Assad. Com o talento que faz deles o melhor duo de violonistas do mundo — e uma experiência prévia em discos *tangueros* de Gidon Kremer e Yo-Yo Ma —, os Assad superam a aparente incompatibilidade entre o intimismo do violão e a dramaticidade rasgada do tango. Têm um bandoneón e dois violinos como cúmplices-testemunhas e soam inebriantes no *Tango Suíte*, composto para eles, e em arranjos próprios. — ANDREAS ADRIANO • ***Sérgio and Odair Assad Play Piazzolla* (Nonesuch/Warner)**

Os novos dígitos da embolada

Nem os cinco produtores deste CD de ótima estréia tiram a verve autoral do paraibano Totonho & Os Cabra (*sic*), a grande revelação do Nordeste de hoje. Experimento eletrônico convive com vários estilos sem se apegar a uma só batida ou levada. Motivos sonoros, ruídos digitais e ritmos tecnizados fazem a festa nas emboladas-dance, com temas e letras-colagem de aparente desconexão. O ecletismo tem aval de elite: Luca Raele (clarinete na sensível *O Vaqueiro*), Guga Stroeter (vibrafone em *Glaciais*) e a nata do Funk Como Le Gusta nos metais ferventes (*Tudo para Ser Feliz*). — PEDRO KÖHLER • **Totonho & Os Cabra (Trama)**

Moby e as baleias

Careca, ex-punk e sobrinho-neto de Melville, Moby é o nome mais falado da cena eletrônica. *Play* já vendeu mais de 7 milhões de cópias, foi relançado como álbum duplo em 2000 com 11 faixas inéditas e acaba de chegar a DVD, com um remix inédito e vídeos exclusivos (ele próprio assina as animações de *Natural Blues* e *Why Does My Heart Feel so Bad*). Moby, um *vegan* militante e proselitista (não consome nem usa qualquer produto animal), rejeita o crédito de DJ. É um construtor de texturas sofisticadas, que só diz misturar samples de gospel e blues com intervenção digital. — RAMIRO ZWETSCH • ***Play*, Moby (Sum Records)**

FOTO BOB WOLFENSON

A lírica feminista

Esta é a segunda parte de uma trilogia de óperas de Jocy de Oliveira iniciada em 1993 com *Inori, a Prostituta Sagrada*. Imersas em paisagens sonoras construídas com meios acústicos e eletrônicos, as vozes de uma cantora e uma atriz (Marilena Bibas em destaque) contam, em uma plêiade babilônica de idiomas (Eurípides, textos sumérios, Gertrude Stein, a própria Jocy...), estórias que revelam um universo feminino mítico. Trabalho árduo e golpes de gênio situam a compositora e ex-pianista da vanguarda como único nome a reinventar a ópera brasileira contemporânea. — DANTE PIGNATARI • ***Illud Tempus*, Jocy de Oliveira (Rioarte)**

Salsa e febre ao Norte

O molho rítmico mundial é aqui atropelado por Richard Blair, o britânico e andarilho por trás da arregimentação Sidestepper. Sua engrenagem remói a cena *bhangra* indo-londrina e os mundos abertos por Peter Gabriel e Brian Eno, com esbarros em Nusrat Fateh Ali Khan (Paquistão), Hassan Hakmoun (Marrocos) e Totó La Momposina (Colômbia), o topo da world music. Alucinante a partir de *Hoy Tenemos* e fechando bem com *Tremendo Vacilón*, o CD mobiliza mais de 40 músicos em salsa latina e febril, metaleira oriental, rap castelhano e superprodução, claro, de Hemisfério Norte. — REGINA PORTO • ***More Grip*, Sidestepper (Palm/Trama)**

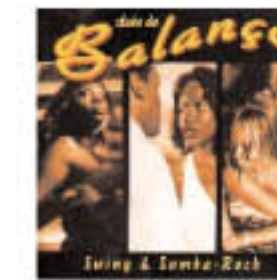
15 cordas de prosa

Um diálogo entre violão e bandolim move Marco Pereira e Hamilton de Holanda, em disco produzido por outro instrumentista superior: Swami Jr., guitarrista. São conversas de puro lirismo, virtuosismo e inovação, assistidas por muito baixo, bateria e percussão. Repertório de temas inéditos, como a faixa-título, *Bate-Coxa* e o frevo *Seu Tonico Ladeira* (Pereira); dos ótimos sambas *Brasileiro* e *Enchendo o Latão* (Holanda); e de releituras memoráveis e impensáveis de *1 x 0*, *Lamentos do Morro*, *50 Anos* e *Na Baixa do Sapateiro*. — ADRIANA BRAGA • ***Luz das Cordas*, Marco Pereira & Hamilton de Holanda (Núcleo Contemporâneo)**

O som das sílabas

Desde a vanguarda paulistana dos anos 80, personalidade vocal e atitude conceitual são marcas de Suzana Salles, agora em terceiro disco-solo. Arranjos bem arquitetados de Lincoln Antonio (*piano*) e Chico Saraiva (violão) dão unidade a repertório diverso — da antiga *Foi Boto, Sinhá* (Waldemar Henrique) à moderna *Paraíso Eu* (Arnaldo Antunes), passando pela MPB e parcerias com Chico César e Ná Ozzetti. Com voz rara, Suzana veste e reveste de música as palavras. Festejada no cabaré alemão, ela inclui ainda no CD o *Prólogo dos Sete Pecados Capitais* (Brecht/Weill). — JULIO DE PAULA • ***As Sílabas*, Suzana Salles (Dabliú/Eldorado)**

Rock sambado

A jovem classe média paulistana debuta na música black

Clube do Balanço: sociedade anônima do samba

Há mais de uma década o guitarrista Marco Mattoli tem sido porta-voz constante do samba-rock. Seja cantando mestres do estilo (como o primordial Jorge Ben) ou recriando-os à sua maneira: paulistana, pop, oriundi, contemporânea. Seu primeiro CD, *Guanabaras* (Eldorado, 1992), já dava aula de pegada funk com guitarras de rock mesclada à cadência bonita do samba. O Clube do Balanço é um tanto responsável pela descoberta do samba-rock pela juventude da classe média de São Paulo, em domingueiras suingadas na Vila Madalena. Do clima de *jam session* nasceu este disco, saborosa enciclopédia de uma maneira 100% nativa de fazer o pop. Comparecem grandes sucessos como *Coqueiro Verde* (Erasmo Carlos) até composições do próprio Mattoli, como *Aeroporto*. Expoentes do gênero — como Luiz Wagner, Marku Ribas, Bebeto e o próprio Erasmo — dividem microfones com novos artistas que revelam o samba pop e moderno, como Max de Castro e Simoninha. Boa na "cozinha" e com instrumentistas excepcionais, a banda apresenta arranjos de metal impecáveis do trombonista Tiquinho, que pontuam os vocais. É disco irrreverente e também reverente, que expressa carinho pelas fontes em que bebeu e é, ao mesmo tempo, fonte farta de prazer. E mais: o selo, dirigido por Bernardo Vilhena, parceiro freqüente de Lobão e Ritchie, reúne e investe no melhor elenco da atual música black brasileira. — MAURÍCIO PEREIRA • ***Swing & Samba-Rock*, Clube do Balanço (Regata)**

Um aristocrata do canto lírico

O baixo-barítono belga José van Dam faz recitais em SP com canções de câmara e árias de ópera de seus papéis mais marcantes. Por Lauro Machado Coelho

"A qualidade primeira do artista tem de ser a generosidade: fazer o que se gosta é compartilhar com o público o próprio prazer". É com esse ideal em mente que José van Dam, o requintado baixo-barítono belga, volta ao Brasil neste mês, exatos dois anos depois de sua estréia no país. Trazido de novo pelo Mozarteum Brasileiro, ele faz dois recitais na Sala São Paulo (dias 10 e 12, às 21h), acompanhado do pianista de origem polonesa Maciej Pikulski, um especialista na canção de câmara e seu parceiro freqüente. No programa, um ciclo seleto de *Lieder*, como são

denominadas as canções sobre poemas que floresceram durante o Romantismo alemão, e uma seleção de árias de óperas, gênero no qual o cantor iniciou carreira e ao qual vem dedicando extenso repertório de gravações. Van Dam falou a **BRAVO!** por telefone, dos arredores de Paris, durante suas férias de verão, quando já se prenunciava uma agenda especialmente movimentada para a próxima temporada. A turnê latino-americana inclui Porto Rico, Uruguai e Argentina, em programas sinfônico-vocais e camerísticos. São Paulo ouve as canções do *Dichterliebe* (*O Amor do Poeta*), de Schumann, pelas quais o solista afirma cultivar predileção equiparável à que mantém pela coleção *Winterreise* (*Viagem de Inverno*), de Schubert, e árias de óperas de Mozart, Verdi e Delibes, autores cuja escolha ele explica.

"A história da ópera repousa sobre três pilares: Mozart, Verdi e Wagner", ele diz. "Eu não poderia deixar de fazer um trecho do *Don Giovanni*, a *Ária do Catálogo* de Leporello, que marcou tanto a minha carreira" — ele interpretou o criado do sedutor de Sevilha no cinema, ao lado de Ruggero Raimondi, em filme dirigido por Joseph Losey — "e tampouco *Elle ne M'Aime pas*, a grande ária de Felipe II no *Don Carlos* de Verdi" — que ele faz no raro original francês, como já documentou em CD e vídeo durante um espetáculo no Théâtre du Châtelet. Segundo ele, a ausência de Wagner no programa, de quem é intérprete notável em papéis dramáticos, como o Amfortas do *Parsifal* ou o Holandês do *Navio Fantasma*, é compensada pela peculiar sutileza de pronúncia e melodismo da ópera francesa, em números como a ária de Nilakantha, da ópera *Lakmé*. "Delibes é injustamente pouco valorizado, mesmo na França", diz Van Dam, um aficionado da música francesa. Para o selo Forlane, ele recém-concluiu gravações de obras de Debussy, Ibert e Poulenc, em disco no qual se orgulha especialmente da primeira integral dos *Quatre Poèmes de Heine*, de Guy Ropartz, "outro grande autor francês da virada dos séculos 19-20 pouco conhecido".

Van Dam, excelente cantor e ator: "a serviço da música"

A turnê de Van Dam prossegue nos Estados Unidos. Em Boston, regido por Seiji Ozawa, faz um título que ele apresentou ao maestro: as *Cenas do Fausto*, de Schumann; e com Kurt Masur e Filarmônica de Nova York, os *Kindertotenlieder* (*Canções das Crianças Mortas*), "um dos ciclos mais comoventes de Gustav Mahler". Na Europa, cumpre três compromissos. Na Ópera de Genebra, os quatro vilões dos *Contos de Hoffmann*, de Offenbach; no Opéra-Bastille, de Paris, o *Don Quichotte* de Massenet (de que já fez uma excepcional gravação sob regência de Michel Plasson); e no Théâtre de la Monnaie, de Bruxelas, *A Danação de Fausto*, de Berlioz, ópera de sua eleição máxima e título que o sagrou um dos melhores intérpretes de Mefistófeles. "Meu lema", ele diz, "sempre foi servir à música e nunca se servir da música". Aqui, ele parece falar como o protagonista de *Le Maître de Musique*, filme de Gérard Corbiau em que trabalhou como ator, comprovando, na tela, aquilo que já sabia quem o viu no palco: que além de ótimo cantor, Van Dam é também excelente ator, capaz de dar vida intensa a todos os papéis que cria, de Mefistófeles a Sarastro.

FOTO DIVULGAÇÃO

Música é tudo o que soa

Teorias do canadense que inaugurou o conceito de ecologia sonora ensinam a ouvir o mundo como macrocomposição cósmica. Por Marco Frenette

Com duas décadas e meia de atraso, *A Afinação do Mundo*, do compositor canadense Murray Schafer, chega ao Brasil pela Editora Unesp. O título do livro (*The Tuning of the World*, no original; tradução de Marisa Fonterrada) provém de uma xilogravura alquímica do século 17, na qual uma mão divina afina a corda de um instrumento cujo corpo é a própria Terra. Essa imagem simboliza o eterno desejo humano de se harmonizar com seu meio, sendo justamente tal ânsia ancestral o motor dessa obra única, que interpreta o mundo como uma composição musical macrocósmica, cujos músicos são "qualquer um e qualquer coisa que soe". É um livro múltiplo, simultaneamente germe de uma futura cosmogonia sonora e dossiê de um mundo sonoramente degradado.

Pioneiro, Schafer criou seu próprio instrumental teórico. São dele neologismos como "paisagem sonora", sobre os sons presentes em espaços físicos ou construções abstratas; "ecologia acústica", que estuda as relações entre seres vivos e o meio ambiente sonoro; e "projeto sonoro", pesquisa interdisciplinar levada por músicos, psicólogos, engenheiros acústicos, etc., visando ao reequilíbrio da paisagem sonora mundial. Visionário, Schafer sonha com uma sociedade "verdadeiramente democrática", na qual o ambiente acústico seria planejado pelos que "nela vivem, e não por forças imperialistas vindas de fora" (qualquer som artificial que se propague à revelia do Outro). A capacitação dos indivíduos para esse confronto em favor de uma saúde sonora coletiva viria de uma educação musical pública. Essas preocupações tornam o livro fundamental a todo cidadão que se interesse pelo próprio bem-estar, o qual necessariamente depende, segundo ele, da intervenção no universo sonoro e da revalorização do silêncio.

De fluida erudição, *A Afinação do Mundo* percorre paisagens sonoras tão distintas quanto as da Grécia antiga, da Inglaterra da Revolução Industrial e do rigoroso inverno russo. Sons fundamentais produzidos pela água, pelo ar, pela terra e pelos animais são enumerados ao lado de sons extintos e de sons perniciosos às comunidades humanas. Músico de visão holística, Schafer também se revela um intelectual ao reagrupar conhecimentos dispersos, dando-lhes novas significações dentro de contexto mais amplo e inteligível. É assim quando traça as rotas psicológicas de sons ligados ao sagrado e às manifestações de poder, como o repicar do sino da igreja e as trovoadas nas sociedades primitivas; ou quando teoriza sobre os sons primordiais da natureza com base no conceito de arquétipo formulado por Carl Gustav Jung. Tudo faz parte de um esforço para reintegrar os sons ao resto das coisas, a exemplo de quando fala das estradas de ferro como motor para o desenvolvimento rítmico do jazz, relacionando as *blue notes* com os apitos das velhas locomotivas e certas batidas percussivas com o ritmo quebrado das rodas sobre os trilhos.

A natureza mecânica segundo *A Afinação do Mundo*, livro de Murray Schafer: minoria silenciosa, maioria surda

Permeada por suave iconoclastia, essa viagem insólita pelos sons acaba pondo a nu a mentalidade tacanha daqueles que cindem o mundo em musical e não-musical. Schafer sabe que se dirige a uma maioria surda, e por isso quer evidenciar a inutilidade de nossos ouvidos cansados. Ele lembra a todos que, desde 1913, quando o italiano Luigi Russolo publicou seu *A Arte do Ruído*, após experimentos sonoros com objetos "não-musicais", desapareceram os rígidos limites que separavam a música dos sons ambientais. Daí as experimentações da música eletrônica, do rap e dos gêneros industriais serem mais do que tardias – por mais que ouvidos viciados se neguem a reconhecê-las como música.

FOTOS DIVULGAÇÃO / STEFAN GRYGAR

POR REGINA PORTO

CONTRA AS LETRAS MORTAS

Show e disco de Caetano Veloso prenunciam o fim de certo bom gosto musical e mostram o Brasil que deixou de existir como nação sentimental

Depois da bem-sucedida antropofagia tropicalista e do abençoado lirismo da ornitofagia jobiniana, coube à feia e genérica sigla MPB ("três letras que se vão") o sumo de 500 anos de autofagia nacional. Foi Tom Zé quem lembrou em música recente que "a Brigitte Bardot está ficando velha". A alegoria vem em boa hora, porque também a MPB envelheceu. Mudaram os padrões de escuta, perdeu-se o sustento romântico. Como a estrela de cinema cuja memória de uma beleza olímpica se destina à perenidade, é hora de a sagrada e um dia suprema MPB repousar. Transformá-la de sigla a categoria ou sindicato, e de classe social à espécie de partido, indica apego temerário, saudosismo ou ira santa. Sobretudo se não há mais dissidência possível ou levantes de geração (e os novos frutos são generosos).

Em meio à cena de maquiada decadência, Caetano Veloso ainda sai em vantagem: é um caso raro de artista com noção política e antropológica de país. Afina-se com o novo – e com as novas escutas, do Brasil e do mundo. Ele e obra talvez sofram, como Tom Zé, "de juventude". Mesmo Lobão, que até outro dia o tratou por "caretano velhoso", teve de se render, como tantos, à incômoda evidência: entre músicos populares, Caetano é o que melhor cobriu, dominou e deixou marcas no imaginário brasileiro. E mais por sua prosa, lírica e retórica, do que por sua música, propriamente (embora não haja um só gênero ou estilo brasileiro que ele não tenha praticado). Caetano já revelou o Brasil nas suas manifestações de felicidade, na sua saudade colonizada, nos seus martírios cotidianos e seculares, nos seus cinco séculos de som e ritmo, de norte a sul. Hoje é ele quem ecoa um Brasil que deixou de existir como nação sentimental – a despeito de certo padrão de bom gosto cultivado por uma MPB que se realimenta, com soberba, do próprio mito.

Noites do Norte é um ponto cifrado e obscuro na sua carreira. Em disco, é frio porém denso. No palco, é comovedor. Desperta sentimentos grandiosos, sem se deixar contagiar, em momento algum, por sentimentalismos, por *pathos* suspeito. Não esconde o estado de emoção alterada. Mas é emoção difícil: intelectual e atávica. Para o mercado, basta bisar sucessos antigos (que, ao vivo, o público adora); para o crítico no artista, é preciso mais: a dimensão arquetípica da realidade imediata e simbólica. E ele a atinge – porém é demorada a ressonância. *Noites...* poderia ser só o acolhimento da maturidade, não fosse a inquietude silenciosa e pulsante que trai. Caetano pode ser condescendente com amigos. Jamais consigo mesmo. Trouxe Joaquim Nabuco (1849-1910) à baila e comunicou seu próprio constrangimento diante do estrago causado pelo pecado original da nação: a escravidão, o "crime maior", nas palavras do abolicionista. Disco e show são um só canto de mal disfarçada tristeza e melancolia, numa visão desesperançada mas redentora da herança escravagista do país.

Os tambores que crescem na trajetória e na discografia do músico se impõem por força ancestral, como um acerto de contas, melhor vingado no palco com a presença retinta de quatro meninos na percussão que poderiam ter saído do Pelourinho. Imagens do disco escancaram a espoliada meia-face do artista no espelho: os negros da Bahia, em seu falso ócio, abandonados à própria sorte e desocupação, parte da paisagem. O crime, escreveu Nabuco (e gritam os tambores), tem a idade do país. Deixou rastros em sua história; feriu, corroeu e mortificou seus cidadãos. Vozes paternalistas e progressistas podem incensar o folclore inofensivo. Mas Vó Mena, que só gravou aos 90 anos, não acorda a casa-grande brasileira com suas canções de ninar pretinhos. Caetano entendeu. O que dá transcendência ao seu sossego e desassossego vem do espírito providencialista e algo pessoano em sua obra – moralista, na compreensão existencial do termo. Por isso perturba, como as revelações de poetas proféticos.

Turnê de *Noites do Norte* reúne temas do novo CD (acima) e sucessos da carreira de Caetano (à esq.). Neste mês, o espetáculo passa por Recife (dias 1 e 2), Santos (7 e 8), Vitória (12) e Belo Horizonte (14, 15 e 16). A excursão européia acontece de 29/9 a 14/10 (Itália, Portugal e Alemanha)

FOTO DIVULGAÇÃO

EDIÇÃO DE IRINEU FRANCO PERPÉTUO

ARTISTA	**Jamil Maluf** (*foto*) e OER, com Luciana Bueno e Rita Medeiros (Carmen), Fernando de la Mora e Marcelo Vannucci (Don José), Yunah Lee e Guiomar Milan (Micaela) e Paulo Szot (Escamillo). Direção cênica: Carla Camurati e Hamilton Vaz Pereira.	O baixo-barítono Lício Bruno e o pianista José Carlos Cocarelli são os solistas convidados do *Concerto 90 anos*, pelo aniversário do Teatro Municipal de SP e pelos dez anos de existência dos Patronos. Orquestra Sinfônica Municipal, sob regência de **Ira Levin** (*foto*).	O pianista Jean Louis Steuerman apresenta-se com **Fernanda Montenegro** (*foto*), em SP; e com a Sinfônica do Teatro Municipal no RJ, sob regência de Friedrich Pleyer e participação dos cantores Flávia Fernandes, Miriam Santos, Ricardo Tuttman e Mauricio Luz.	A Orquestra do Mozarteum de Salzburgo apresenta-se na Sala Cecília Meireles, no Rio de Janeiro, com solo de **Viviane Hagner** (*foto*), e sob regência de Martin Sieghart.	O flautista franco-suíço **Emmanuel Pahud** (*foto*) apresenta-se com a OSESP, regida por Roberto Minczuk; com John Neschling, a orquestra faz dois programas pelo centenário de morte de Verdi, com os cantores Fantini, D'Intino, Sartori, Colombara e Frontali.	Luis Bacalov (piano), Quarteto Bosisio, Fabio Zanon (violão), Leonid Kusmin (piano), Roman Mekinulov (cello), a pianista **Lilian Barreto** (*foto*) e o ator Raul Serrador são as atrações da série *George Sand – A Musa de Todas as Artes*, no CCBB/RJ.	A cantora norte-americana **Diane Reeves** (*foto*) é a atração de setembro da série *Diners Club Jazz Nights*, acompanhada por Romero Lubambo (violão), Otmaro Ruiz (piano), Arthur Maia (baixo) e Carlos Bala (bateria).	Wilson das Neves e Celso Viáfora; Nelson Sargento e Guilherme de Brito; **Paula Lima** (*foto*) e Nei Lopes; Mônica Salmaso e Paulo Bellinati; Paulinho da Viola, Monarco e Casquinha são as atrações de setembro do projeto *Samba em Sampa*.	A série *Percussionistas*, do projeto *Rio Sesc Instrumental*, traz apresentações de **Naná Vasconcelos** (*foto*); Uakti; Robertinho Silva e Dom Chacal; Marcos Suzano, Jorginho do Pandeiro e Celsino.	Rio de Janeiro, São Paulo, Fortaleza e Brasília assistem ao show *Memórias, Crônicas e Declarações de Amor*, de **Marisa Monte** (*foto*), dentro do projeto *Pão Music*.
PROGRAMA	*Carmen*, de Georges Bizet, estreada em Paris, em 1875. Foi no livro homônimo de Prosper Merimée que os libretistas Henri Meilhac e Ludovi Halévy basearam-se para escrever a trama da ópera em quatro atos que conta a história de amor e morte envolvendo uma cigana sevilhana que seduz o cabo da cavalaria Don José, para depois trocá-lo pelo toureiro Escamillo.	Liszt – *Les Préludes*; Schumann – *Concerto para piano e orquestra em lá menor, op. 54*; Puccini – *Intermezzo* do 3º Ato da ópera *Manon Lescaut*; Boito – Prólogo da ópera *Mefistofele*.	Em São Paulo, Steuerman sola nos *Improvisos* e acompanha Montenegro na interpretação de *Enoch Arden*, melodrama de Richard Strauss para narrador e piano com texto de Lord Tennyson, traduzido para o português por Ivo Barro. No Rio, o programa é constituído de duas obras de Beethoven: *Concerto nº 4 para piano e orquestra* e *Nona Sinfonia*.	Mozart – Abertura da ópera *As Bodas de Fígaro*; *Concerto para violino nº 5, K. 219*; *Divertimento nº 3, K 137*; *Sinfonia nº 38 "Praga", K. 504*.	Pahud sola no *Concerto para flauta*, de Nielsen, em apresentação complementada pela cantata *Carmina Burana*, de Carl Orff. Com Roberto Frontali, Neschling rege um programa com árias de Carlos Gomes e cenas da ópera *Macbeth*, de Verdi; os outros quatro solistas apresentam-se no *Réquiem*, de Verdi.	Mekinulov/Barreto/Serrador (dia 4): obras de Chopin e poesias de Alfred de Musset; Zanon (dia 11): peças de Bacalov, Liszt, Schubert, Chopin e Tarrega; Kusmin (dia 18): Schumann, Schubert, Liszt; Bacalov/Bosisio (25): trilha do filme *Les Enfants du Siècle – Uma Bela História de Amor*.	A expectativa é que Reeves apresente alguns clássicos da música brasileira que costumam entrar em seu repertório, bem como faixas de seu último CD, *The Calling*, no qual ela homenageia a diva do jazz Sarah Vaughan.	Com participação do grupo paulistano Quinteto em Preto e Branco, *Samba em Sampa* homenageia Monarco e Casquinha, com Paulinho da Viola como convidado, e lembra o centenário de Paulo da Portela e Clementina de Jesus. Salmaso e Bellinati interpretam os *Afro-Sambas*, de Baden e Vinicius; Neves e Viáfora recebem a cantora Cida Lobo.	Naná Vasconcelos interpreta obras de seu disco *Fragments – Modern Traditions*; já o grupo Uakti deve fazer um espetáculo voltado para o disco *Águas da Amazônia*, inteiramente dedicado ao compositor norte-americano Philip Glass.	*Amor I Love You*; *Eu Te Amo... Eu Te Amo...*; *Arrepio*; *Perdão Você*; *O Que Me Importa*; *Pra Ver as Meninas*; *Gotas de Luar*; *Água Também É Mar*; *Enquanto Isso*; *Eu Sei*; *Não É Fácil*; *Beija Eu*; *Ontem ao Luar*; *Volta meu Amor*; *Soul by Soul*; *Gentileza*; *Palavras ao Vento*; *Tema de Amor*; *Não Vá embora*.
ONDE E QUANDO	Teatro Alfa – r. Bento Branco de Andrade Filho, tel. 0++/11/5693-4000, São Paulo, SP. Dias 26, 27 e 30 de setembro; 2, 3, 5 e 6 de outubro. De ter. a sáb., às 20h30; dom., às 17h. De R$ 40 a R$ 150.	Teatro Municipal – pça. Ramos de Azevedo, s/nº, tel. 0++/11/222-8698, São Paulo, SP. Dias 12 e 14, às 21h. De R$ 5 a R$ 50.	1) Espaço Cultural Promon – av. Juscelino Kubitschek, 1.830, tel. 0++/11/3847-4556, São Paulo, SP. Dias 13 e 14, às 21h. R$ 30. 2) Teatro Municipal – pça. Floriano, s/nº, tel. 0++/21/2229-1717, Rio de Janeiro, RJ. Dia 8, às 16h30. De R$ 12 a R$ 45.	Sala Cecília Meireles – lgo. da Lapa, 47, tel. 0++/21/2224-3913, Rio de Janeiro, RJ. Dia 15, às 20h. R$ 20 e R$ 30.	Sala São Paulo – pça. Júlio Prestes, tel. 0++/11/3337-5414, São Paulo, SP. Dias 6, às 21h, e 8, às 16h30 (*Réquiem*); 13, às 21h, e 15, às 16h30 (*Macbeth*); 27, às 16h30, e 29, às 21h (Concerto e *Carmina*). De R$ 10 a R$ 30.	Teatro II - Centro Cultural Banco do Brasil – r. Primeiro de Março, 66, tel. 0++/21/3808-2020, Rio de Janeiro, RJ. Dias 4, 11, 18 e 25, às 13h30 e 18h. R$ 6.	Bourbon Street Music Club – r. dos Chanés, 127, tel. 0++/11/5561-1643, São Paulo, SP. Dia 18, às 22h30. De R$ 65 a R$ 120.	Teatro Crowne Plaza – r. Frei Caneca, 1.360, tel. 0++/11/289-0985, São Paulo, SP. Dias 1, 8, 15, 22 e 29, às 21h; 16, 23 e 30, às 20h. R$ 30 (Paulinho da Viola, dia 29) e R$ 20 (demais apresentações).	Sesc Rio Arte – av. Nossa Senhora de Copacabana, 360, tel. 0++/21/2549-9069, Rio de Janeiro, RJ. Dias 5, 12, 19 e 26, às 19h30. R$ 10 (R$ 5 para comerciários, estudantes e maiores de 65 anos).	Copacabana, Posto 2, Rio de Janeiro, RJ, dia 15, às 19h; Praça da Paz, Parque Ibirapuera, São Paulo, SP, dia 16, às 17h; Praia de Iracema/Ideal, Fortaleza, CE, dia 29, às 22h; Esplanada dos Ministérios, Brasília, DF, dia 30, às 19h.
POR QUE IR	Embora sua estréia tenha sido um retumbante fracasso, *Carmen* é hoje uma das obras operísticas mais populares do repertório. A riqueza e o brilho de sua música têm potencial para seduzir tanto os aficionados quanto os leigos na arte lírica.	José Carlos Cocarelli é um dos principais pianistas brasileiros de sua geração – radicado em Paris, projetou-se internacionalmente nos anos 80, graças ao sucesso nos concursos Busoni, Marguerite Long/Jacques Thibault e Van Cliburn.	Uma das obras mais interessantes e menos conhecidas de Richard Strauss, o raro melodrama *Enoch Arden, op. 38*, foi escrito em 1897, quando o autor tinha 33 anos de idade e já havia composto uma de suas obras mais populares, o poema sinfônico *Assim Falava Zaratustra*.	Depois de cinco meses de reformas para combater o estrago causado pelos cupins, a Sala Cecília Meireles, um dos espaços de concertos mais tradicionais e respeitados do Rio de Janeiro, reabre com uma programação rica, variada e a bons preços.	Principal flautista da melhor orquestra do planeta, a Filarmônica de Berlim, desde 93, o suíço Emmanuel Pahud, 31, tem sido internacionalmente aclamado pela beleza do seu som e inteligência musical.	A série inclui uma programação de palestras e a exibição do longa-metragem inédito *Les Enfants du Siècle*, de Dyane Kuris, com Juliette Binoche no papel da escritora francesa George Sand (1804-1876), amante do escritor Alfred de Musset e do compositor Fréderic Chopin.	Conhecida do público brasileiro, Diane Reeves tem uma relação antiga com a música de nosso país. Em 1981, fez turnê com a banda de Sérgio Mendes, com o primeiro disco-solo vindo logo em seguida.	Idealizado por Carlos Mamberti e Sérgio Mamberti, *Samba em Sampa* reúne alguns dos melhores sambistas do eixo Rio-São Paulo, promovendo ainda o diálogo entre a velha guarda e as novas gerações.	O Sesc Rio Arte retoma sua série instrumental reunindo alguns dos maiores nomes da percussão nacional, promovendo alguns encontros inéditos, como o que acontece entre os pandeiros de Marcos Suzano, Jorge do Pandeiro e Celsino.	Trata-se da última chance de assistir, e com ingresso livre, ao show *Memórias, Crônicas e Declarações de Amor*, elogiado pela crítica. Não apenas pela parte musical, mas também por sua luxuosa produção, incluindo uma escultura do artista plástico Ernesto Neto.
PRESTE ATENÇÃO	Na desenvoltura cênica, na elegância do fraseado e no senso de estilo do baritono Paulo Szot – com um timbre claro e boa presença de cena, Szot tem se firmado como um dos principais nomes brasileiros em seu registro.	Na regência do norte-americano Ira Levin, 43 – ex-aluno de piano de Jorge Bolet que atua desde 1996 na ópera alemã de Düsseldorf/Duisburg. Levin está sendo fortemente cotado para assumir a direção musical do Teatro Municipal de São Paulo.	No refinamento e dramaticidade com que a escrita pianística de Richard Strauss sublinha, enriquece e valoriza as idas e vindas do triângulo amoroso formado por Annie Lee e seus pretendentes, Philip Ray, filho de moleiro, e Enoch Arden, filho de marinheiro.	Na afinidade do regente austríaco Martin Sieghart com o repertório do século 18. Em 97, em São Paulo, no Mosteiro São Bento, ele realizou uma leitura interessante do *Oratório de Natal*, de Bach.	Na leveza da textura do *Concerto para flauta* escrito em 1926 pelo dinamarquês Carl Nielsen (1865-1931), atingida graças ao caráter camerístico de sua orquestração (madeiras dobradas, duas trompas, trombone baixo, tímpano e cordas).	Na facilidade melódica do compositor argentino Luis Bacalov, autor da trilha sonora de *Les Enfants du Siècle*, que escreveu também para filmes de Fellini (*A Cidade das Mulheres*) e de Pasolini (*O Evangelho Segundo Mateus*).	Na força expressiva das apresentações ao vivo de Diane Reeves. Nascida em Detroit, em 1956, a cantora costuma agradar mais a crítica com a energia dos seus shows do que com os discos, nos quais, por vezes, fez concessões ao pop.	No tratamento refinado – digno dos *Lieder* de Schubert – e na rica paleta de cores empregados pela cantora Mônica Salmaso e pelo violonista Paulo Bellinati em sua personalíssima interpretação dos *Afro-Sambas*, com música de Baden Powell e letra de Vinicius de Moraes.	Na peculiar instrumentação empregada pelo grupo mineiro Uakti – ao lado de instrumentos tradicionais, seus integrantes utilizam artefatos especialmente construídos por eles, com materiais como tubos de PVC, sinos de madeira, caldeirões, etc.	Na mescla bem-sucedida que a cantora faz de canções de seu disco mais recente (como o hit *Amor I Love You* e *Gentileza*) e composições pertencentes a trabalhos anteriores (como *Beija Eu*).
O QUE OUVIR	Maria Callas nunca cantou *Carmen* no palco, mas gravou a ópera nos anos 60, ao lado do tenor Nicolai Gedda, e sob regência de Georges Prêtre. Selo EMI.	Conheça *Les Préludes*, de Liszt, obra que abre o concerto, na gravação da Filarmônica de Berlim, regida por Zubin Mehta. Selo Sony.	O pianista canadense Glenn Gould gravou *Enoch Arden* com narração de Claude Reins. Selo Sony.	A Orquestra do Mozarteum de Salzburgo gravou a inacabada *Zaide*, uma das óperas menos conhecidas de Mozart, sob regência de Leopold Hager. Selo Orfeo.	Emmanuel Pahud já gravou peças de música de câmera de Villa-Lobos, ao lado de Rebecca Rust (violoncelo), David Apter (piano) e Friedrich Edelmann (fagote). Selo Marco Polo.	A trilha sonora mais popular de Luis Bacalov foi escrita para o filme *O Carteiro e o Poeta* (*Il Postino*). Selo Miramax Records.	*Speak Low*, *Send in the Clowns*, *Lullaby of Birdland* e *Fascinating Rhythm* são alguns dos *standards* que Diane Reeves interpreta em seu mais recente disco, *The Calling – Celebrating Sarah Vaughan*. Selo Blue Note.	O CD em que Salmaso e Bellinati interpretam os *Afro-Sambas* foi relançado no final do ano passado. Selo Pau Brasil Music.	*Fragments – Modern Traditions*, de Naná Vasconcelos, foi lançado nos Estados Unidos em 97. Selo Tzadik.	*Memórias, Crônicas e Declarações de Amor* é o quinto CD de Marisa Monte. Selo EMI.

FOTOS DIVULGAÇÃO EXCETO DE EMMANUEL PAHUD: ALVARO YANEZ/DIVULGAÇÃO / LILIAN BARRETO: ANA BRANCO/DIVULGAÇÃO

Insuperável e Insuportável

Forma e conteúdo não se afinam na TV: a linguagem da maioria dos programas é um realismo falsificado, que atrapalha a verossimilhança e sufoca a experimentação
Por Teixeira Coelho Fotos Guto Seixas

O realismo é a linguagem insuperável da TV. Pelo menos da TV que está aí. Muitas vezes é a linguagem *insuportável* da TV que está aí...

Nos anos 60, uma década e tanto depois do início da televisão no Brasil, o grande tema dos primeiros cursos superiores de comunicação era a linguagem do novo meio. Haveria uma especificidade da linguagem da TV ? Poderia ser diferente daquela do cinema? Daria para distanciá-la da "velha" linguagem estática do teatro — preocupação tão mais cabível quanto no começo dos tempos heróicos da Tupi podia-se assistir à peça *Rinoceronte*, de Ionesco?

Cinqüenta anos depois, a pergunta é retórica. A linguagem da TV é o realismo. No jornalismo, na cobertura de esporte, nos *talk-shows*, nas novelas, o realismo é de rigor. O *objeto* da TV exerce sobre ela uma poderosa ditadura: se do outro lado da câmera há sempre uma pessoa real, uma paisagem real, uma bola real, como optar por outra linguagem? Ao realismo da matéria parece dever corresponder um realismo na forma.

Há mais em defesa do realismo. O realismo, anotou Paul Valéry, é um recurso eficaz para alcançar-se a solidez, o efeito de consistência. Diante do realismo, sinto existir. Sua função é real-

Cássia Kiss em *Porto dos Milagres*: a estética da verdade

çar as coisas da vida e do mundo que, sem isso, correm o risco de ficar para sempre como sombras turvas de minha imaginação ou de meu delírio. O realismo, então, é uma necessidade. Todos precisamos do realismo. E todos precisam cada vez mais *desse* realismo num mundo onde a segurança, da física à econômica, passando pela segurança da relação amorosa e da convivência com o filho ou o pai, não só se dissolve a cada dia como *já sumiu*. Daí a avalanche de realismo na TV: realismo reencenado, como em *Linha Direta* (Globo); realismo pré-fabricado das "pegadinhas"; realismo coreografado do *Survivor* (Multishow). E realismo explícito como *Extreme Reality* (AXN): polícia real persegue realmente um bandido real em carros reais por estradas reais, causando acidentes reais. Às vezes se vê apenas a imagem de um carro sendo seguido numa rua escura: nada acontece, o narrador conta o final. Não importa, os olhos ficam vidrados: sem a TV, essa fuga e a *idéia da fuga* permaneceriam apenas uma sombra em meus delírios sobre o bem e o mal.

O realismo é a ração diária também das novelas da Globo. Em *Porto dos Milagres*, o cenário, as roupas, a seminudez são *como na realidade*. Forçado pelo campo estreito da lente da câmera de vídeo, o rosto da atriz surge em primeiríssimo plano, totalmente real. Mas o *realismo do objeto* freqüentemente se choca com o realismo na forma de mostrá-lo e o efeito de realidade se desfaz. As falas dos personagens, por exemplo. A fala realista na TV deveria ser análoga à fala operativa real. Deveria não parecer engendrada, literária. Mas os personagens freqüentemente não falam: discursam entre si e para o telespectador, em capítulos nos quais as coisas não são mostradas, mas descritas como tendo acontecido. Tampouco é o realismo que vigora quando um personagem fala consigo mesmo, sozinho, em voz alta, interpretando a fala como se estivesse diante de outro personagem — na verdade, fala comigo e quebra o realismo... E a iluminação: nada menos realista que a iluminação nas novelas, onde a luz, nas cenas interiores, cai de frente sobre os personagens, colocando-os no centro de um halo que os destaca irrealisticamente do fundo sobre o qual se vêem suas negras e irrealistas sombras. Nesses momentos, a linguagem da TV torna-se simbólica. Ou outra coisa. Menos realista. E não por adoção intencional de um programa estético, mas por quebra do programa estético.

Houve um tempo em que o oposto da linguagem realista da Globo estava na MTV. Não mais. Se a Globo tem o Faustão e Huck, a MTV tem *Supernova* e *Meninas Veneno*, que adotam a mesma fórmula: imagem realista dos apresentadores diante da câmera dizendo as mesmas bobagens (ou outras bobagens, as da MTV, aquelas que seu público jovem supostamente gosta de ouvir) *para* o telespectador ou *com* o público participante no estúdio (tudo é muito interativo). Uma lástima. Em vez de avanço, um enorme retrocesso. Por vezes, a comparação é mesmo positiva para a Globo, da qual a MTV parece um simulacro juvenil: *Rocksgol* é o simulacro de uma transmissão de futebol na qual falsos jogadores de futebol (músicos, cantores) jogam um falso futebol num falso campo sob a falsa narração de narradores firmemente convencidos de sua genialidade televisivamente contestadora, mas que se revela parente próximo do amadorismo rançoso dos teatros de formatura.

As margens de irrealismo na MTV continuam apenas nos clips e vinhetas intervalares, cuja criatividade, por vezes alta, não contamina os programas vizinhos. Na TV comum, o comercial é quase sempre melhor que o

Mais cenas de *Porto dos Milagres* (no alto, à dir., com Antônio Fagundes) e *Linha Direta* (acima e no alto, à dir.): fala engendrada no primeiro caso; realismo reencenado, no segundo

programa; na MTV, o intervalo mais ainda. O irrealismo de clips e vinhetas, no entanto, mesmo numa outra linguagem, nem sempre configura o oposto do realismo. Imagens sem nexo abundam: móveis e quartos pegam fogo, nuvens desfilam aceleradas, o cantor entra e sai de um metrô vazio. Mas isso não vira Surrealismo ou Simbolismo, que vão um pouco além e exigem um pouco mais de *invenção*.

Há coisas interessantes, claro, como o clip *Imitation of Life*, do Reveal. É um longo plano-seqüência (plano sem cortes, sem mudança brusca de tempo e lugar): num grande jardim, dezenas de figurantes são flagrados em tempos diferentes de sua ação por um movimento de vaivém da câmera que os coloca e retira de campo sem o recurso à narração paralela ou aos cortes rapidíssimos típicos da linguagem "esperta" do clip contemporâneo (igual à linguagem da publicidade na TV ou vice-versa). É engenhoso e atraente; nem interessa ouvir a letra da música, basta ver (assim como na publicidade é comum não se gravar o nome do produto ou sequer lembrar o que se anuncia: interessa é ver a ação). Mas para cada *Imitation of Life* há um *You don't Understand Me*, do Roxette, de novo um teatro ou filme de vanguarda tal como adolescentes sem talento imaginam que seja arte de vanguarda, com figuras e gestos supostamente herméticos que causam apenas constrangimento.

Falando em vanguarda, também a MTV não é muito mais que um liquidificador das linguagens inovadoras do cinema de décadas passadas (como o de Richard Lester, que fez cinema de arte com os Beatles). Dividir a tela em partes, usar câmera na mão, cortar freneticamente, isso já foi feito — e quase sempre melhor. A linguagem da MTV, e das outras, é ainda a de Lavoisier: na TV (quase) nada se cria, tudo se transforma. Ah, sim, a MTV inova de novo, é verdade. Agora sua tela é como a página de um site: um vídeo é exibido em formato reduzido num canto, uma "barra de ferramentas" mostra mensagens na parte de cima e no outro lado imagens ainda menores aparecem com a votação dos internautas em tempo real. Quanta interatividade. Em outro momento, uma entrevista com um grupo de rock é feita do modo mais velho e realista possível enquanto a testa de quase todos fica a maior parte do tempo cortada por um simulacro de moldura de tela da Internet. Se a gratuidade não é hoje mais comum na MTV que nas outras emissoras, é mais insuportável nela, que queria ser revolucionária.

O realismo não é nenhum grande mal. O ser humano precisa de realismo. E de irrealismo. Na atual divisão do mercado, o realismo fica na TV, enquanto o irrealismo vem pelo cinema ou, mais sofisticadamente, pelas grandes atrações eletrônicas das disneilândias e suas experiências virtuais — o que de certa forma significa que, por ora, o Primeiro Mundo pode se permitir o irrealismo, enquanto o Terceiro fica condenado ao realismo. Mas, voltando a Valéry, se o realismo é um recurso eficaz para o efeito de consistência, de solidez, da insuportável e incontornável necessidade de ter os pés no chão, não é o único nem o mais poderoso. É apenas o mais fácil. Na TV, mais fácil ainda. Tão fácil que, nas ficções realistas ou nos vídeos reais, detalhes e aspectos são ressaltados de uma forma que os próprios personagens nunca poderiam perceber — e que o próprio telespectador em geral também não. O que significa que o realismo quase sempre produz uma realidade que nada tem a ver com a realidade ou que não alcança a realidade. Por isso é o horizonte insuperável da TV: ela não consegue ir além do realismo e tampouco o alcança. Disso, de resto, a TV não tem culpa. O realismo é e sempre foi um paradoxo e um enigma. Irrealizável. ■

No alto, à esq., *Control Freak* (com a tela que imita Internet), a vanguarda constrangedora da MTV, e a criatividade de suas vinhetas; acima, *Supernova*, da mesma emissora: bobagens como as de Faustão e Luciano Huck

Proust e, na pág. oposta, Virgínia Woolf: relações entre vida e obra

Retratos do novo

Chega ao Brasil a premiada série de documentários ingleses sobre os escritores que construíram a literatura moderna

Por Luciano Trigo

FOTO CORBIS/STOCK PHOTOS

É uma pena que o adjetivo "imperdível" esteja tão gasto. Exibidos pelo Channel 4 na Inglaterra em 1988, finalmente chegam ao Brasil os episódios da premiada série *O Mundo Moderno – Dez Grandes Escritores*. Concebida por Melvyn Bragg e levada adiante por David Thomas e Nigel Watts, a série apresenta de forma clara e econômica a vida e a obra dos principais nomes da literatura moderna. Neste mês, o canal Films & Arts veicula quatro desses episódios – sobre Franz Kafka, Thomas Mann, Marcel Proust e Virginia Woolf. No mês que vem, começa a ir ao ar o restante dos programas, sobre Conrad, Dostoiévski, T.S. Eliot, James Joyce, Luigi Pirandello e Henrik Ibsen (*veja quadro*).

O programa sobre Kafka é o melhor de todos, em parte devido à escolha do ensaísta George Steiner para apresentar e comentar sua obra, em parte devido à atuação de Tim Roth como K., o pacato funcionário que tem sua vida virada pelo avesso em *O Processo*. São evocados de forma convincente a atmosfera sombria do romance, seu sentimento do absurdo da condição humana, sua crítica à burocracia. O que resulta, paradoxalmente, é um retrato realista, quase fotográfico, do mundo moderno, com seus traumas, conflitos e colapso de valores: Kafka chega à realidade por meio da alucinação e da falência da lógica.

Steiner sublinha a importância de Praga na formação do escritor, judeu de fala alemã numa sociedade de crescente anti-semitismo e maioria tcheca. E também, naturalmente, a esmagadora opressão exercida pelo seu pai, que se reflete diretamente na ficção kafkiana, marcada pela presença recorrente dos temas da autoridade e da culpa. Por tudo isso, Kafka foi o escritor mais atormentado de uma época de rupturas. Em relação à dramatização, é evidente a influência da versão de *O Processo* filmada por Orson Welles, especialmente nas cenas de tribunal, com luzes e linhas expressionistas

O Que e Onde

O Films & Arts exibe os documentários da série *O Mundo Moderno* no programa *Grandes Escritores*, sempre aos sábados, às 19h. Neste mês vão ao ar: Virginia Woolf (1/9), Thomas Mann (15/9), Marcel Proust (22/9), Franz Kafka (29/9). No mês que vem deve começar a apresentação do restante dos programas, sobre Joseph Conrad, Dostoiévski, T.S. Eliot, James Joyce, Luigi Pirandello e Henrik Ibsen. No dia 8/9, o canal exibe um documentário inédito sobre Charles Dickens, que não faz parte da série

Thomas Mann (à dir.) e Franz Kafka (pág. oposta): ecos de um mundo sombrio

que amplificam a sensação de impotência de K.

A gênese de *A Montanha Mágica*, publicado em 1924, é o fio condutor do episódio sobre Thomas Mann. O romance reflete o choque entre dois mundos, opondo valores democráticos e wagnerianos, que se encarnam nos personagens Settembrini e Naphta. Ele próprio um conservador que resistiu em aderir ao emergente espírito igualitário, capitalista e industrial, nem por isso Mann deixou de construir uma obra capital da literatura moderna, tematizando os enigmas do tempo e da História num momento de crise.

Nigel Hamilton, autor da excelente biografia *Os Irmãos Mann*, mostra como a estrutura de *A Montanha Mágica* reflete a crise da Europa na época: as esperanças para o continente se reduzem à medida que fracassam as alternativas ideológicas, filosóficas e existenciais propostas ao protagonista Hans Castorp. O sanatório é o microcosmo da doente e decadente sociedade européia, presa numa encruzilhada da qual sairia de forma trágica: todos os europeus seriam pacientes condenados à guerra. O narrador só escorrega ao afirmar que Mann foi um dos primeiros exilados da Alemanha nazista; na verdade foi um dos últimos, e só se rendeu às evidências quando sua permanência no país já estava pegando mal.

O programa sobre Marcel Proust mostra que a relação entre o tempo abstrato e a percepção individual do tempo é a substância de *Em Busca do Tempo Perdido*.

Sem nunca ter lido Freud, o escritor francês construiu um monumento ao inconsciente, reinventando um mundo e inventando um novo gênero literário por meio de reminiscências involuntárias, que vão da infância à maturidade de seu alter ego no romance. O convidado Michel Butor discorre, ainda, sobre como a relação de Proust com a mãe foi determinante na conformação de sua personalidade e de sua ficção.

Em rápidas mas elucidativas pinceladas, o episódio mostra como *Em Busca...* reflete aspectos da vida do escritor, da homossexualidade ao conflito entre a necessidade de aceitação e a crítica da aristocracia francesa — encarnada no personagem Swann, representante da espiritualidade e da arte, mas desprezado na alta-roda por ser burguês e judeu. Além da fina análise social e do papel revolucionário que confere à memória e ao afeto na trama narrativa, *Em Busca...* oferece ao leitor um espelho: Butor tem razão quando afirma que ler Proust é ler a si mesmo.

Mrs. Dalloway é a obra escolhida para representar Virginia Woolf, que, ao lado de James Joyce, foi a mais revolucionária escritora da língua inglesa. O documentário retrata a maneira como Virginia aproximou a ficção da abstração nesse romance em que todas as convenções formais de tempo e voz narrativa são abolidas. É uma obra complexa, que faz uma investigação minuciosa da relação entre as palavras e a realidade, fundando uma espécie de ética da escritura. Infelizmente, o episódio não contribui muito para desfazer o hábito de valorizar a escritora pelo que ela tem de menos importante: seu lado "feminista", sua crítica à opressão das mulheres e, naturalmente, suas neuroses, que culminaram no suicídio em 1941. Por esse prisma, a desordem aparente de *Mrs. Dalloway* pode parecer a mera expressão do desequilíbrio de uma mente perturbada, da fragilidade emocional da escritora, quando, na verdade, em todos os seus romances, Virginia mantém um controle rigoroso sobre os registros objetivo e subjetivo da narrativa. E suas pesquisas formais são mais relevantes que seu interesse pela definição de uma "identidade feminina". O documentário também fica devendo nas informações sobre a inserção de Virginia no chamado Grupo de Bloomsbury.

O Mundo Moderno contou com a assessoria do professor Malcolm Bradbury, que acabou escrevendo um livro homônimo de ensaios baseados no material dos episódios. Lançado no Brasil pela Companhia das Letras, é a versão escrita e ampliada desses retratos do novo e dos artistas que o criaram. ■

A realidade como filão

Emissora francesa segue a tendência nacional de investimentos no mercado de documentários

Cenas de *Les Cavaliers du Mythe* (acima) e Rosé (abaixo, à esq): impulso à produção

Os canais públicos franceses estão investindo pesadamente no setor de documentários, filão ainda pouco explorado no Brasil. A mais recente mudança nesse setor foi a transferência da documentarista Muriel Rosé do canal France 3 para o La Cinquième. Formada no prestigiado Institute National d'Audiovisuel (INA), ela chega para administrar um orçamento de 170 milhões de francos em 2001 (aproximadamente US$ 22,6 milhões), 18% a mais do que no ano passado.

Produtora de documentários como a trilogia *Le Diable d'Amérique* (1991), sobre as superstições americanas em torno do diabo; *Chère Amérique* (1990), sobre a vida de duas mulheres canadenses; e *Une Aventure Américaine* (1991), sobre a mitologia do espetáculo que o cinema americano carrega, Rosé afirmou que se sente estimulada a transformar o La Cinquième no grande canal popular do documentário na França – e, no futuro, no mais importante do gênero no país. A concorrência é grande, já que na França há pelo menos outras quatro emissoras com produção e difusão contínua de documentários, como o Arte, o Canal + e os outros canais estatais France 2 e 3. "O documentário deve descrever a realidade e tornar os mais diferentes tipos de conhecimento acessíveis ao grande público. Isso sem esquecer o prazer de quem assiste", disse Rosé ao assumir o novo cargo. Enquanto isso, ela impulsionará co-produções com o canal cultural Arte e produzirá no La Cinquième uma série de documentários educativos, nas áreas de ciências, geografia/aventura, animais, grupos étnicos e sobre o mar. Entre os documentários que ela selecionou para este mês está o *Les Cavaliers du Mythe*, sobre histórias de cavaleiros de países e regiões como Hungria, Andaluzia, Argentina, Camarões, Indonésia, Jordânia, Mongólia, Marrocos e Estados Unidos. – DANIELA ROCHA, de Paris

Pensando a TV

Encontro no Rio reúne nomes brasileiros e internacionais para discutir o veículo

O país da novela não pensa a novela. E nem o resto da programação de TV. É no que acreditam os organizadores do 1º Encontro Internacional de Televisão, no Rio, que reúne produtores, jornalistas e pensadores para discutir a televisão brasileira. Entre as presenças estrangeiras, estão Ron Simon, diretor do Museu da Televisão de Nova York, e Chris Cramer, presidente da CNN International Network. "Hoje temos cerca de 80 milhões de espectadores, e a reflexão sobre o que é a televisão no Brasil é praticamente inexistente. Existe uma dissonância entre a prática e a teoria", diz o diretor e produtor de TV Nelson Hoineff, colaborador de **BRAVO!**, que organizou os debates com o jornalista Newton Cannito, editor da revista *Sinopse*, especializada em cinema e TV.

Logotipo do seminário: juntando prática e teoria

Para os três dias do encontro estão programadas seis palestras, que abordarão temas como *Movimentos Regulatórios na TV*, *Ficção e Espetáculo* e *Telejornalismo e Formação de Opinião*. A combinação de convidados brasileiros promete esquentar os debates. Dia 13, estarão juntos Evandro Guimarães, presidente da Abert (Associação Brasileira de Emissoras de Rádio e de Televisão), o ministro das Comunicações Pimenta da Veiga e o filósofo Renato Janine Ribeiro. No dia seguinte, os apresentadores Ratinho, Gugu Liberato e Sergio Groissman falam na mesa-redonda *Roupa Suja Se Lava na TV*. O encontro acontece no Sesc RioArte (av. Nossa Senhora de Copacabana, 360, Rio, tel. 0++/21/2549-9669), de 13/9 a 15/9. A inscrição é de R$ 300 e R$ 260 (estudantes). – MAURO TRINDADE

FOTOS DIVULGAÇÃO

POR MICHEL LAUB

A NOVA GEOGRAFIA DO HUMOR

Com méritos e defeitos, *Os Normais* consegue tirar a comédia televisiva dos horizontes estreitos da zona sul carioca

Criticar programas humorísticos é um exercício menos simples do que parece. Veiculados toda semana, por quase uma hora a cada vez, produtos do gênero lidam com a obviedade terrível de que boas piadas se desgastam com a repetição. Por isso o elogio a uma fórmula que deu certo pode perder logo a validade: o caráter do seu sucesso é essencialmente efêmero, tem a duração de um espasmo da platéia, e não deveria ser medido de acordo com a eficácia de uma cena ou de uma temporada. Deveria, isto sim, ser baseado em sua capacidade de se renovar mantendo um centro criativo irremovível, a única habilidade que garante vida a longo prazo. Não é o caso aqui, quando o objeto é o seriado *Os Normais*, que tem três meses de existência e agora estréia uma nova safra de episódios. O desconto é necessário porque, pelo exposto, os critérios utilizados na análise talvez sejam pouco recomendáveis.

Quanto à natureza, *Os Normais* incorpora características das comédias de situação, como as marcações de fala direcionadas às gagues e a estrutura em esquetes. Mas a forma não é tão importante: a grande virtude do programa é a sua caracterização de tipos. No panorama quase indigente da faixa mais elitizada de humor na TV brasileira (com a exceção de praxe que é o ainda vigoroso *Casseta e Planeta*), ele aposta num texto (de Alexandre Machado e Fernanda Young) que tenta se aproximar de forma mais realista das falas e costumes de certo grupo social do país. A classe média personificada no casal protagonista é diferente da que aparecia em *Vida ao Vivo Show*, por exemplo, com sua graça fundada numa simpatia cordial e mitificada, ou daquela gente do não assumidamente humorístico *Muvuca*, com sua demagogia bem-nascida mostrada em eventuais rodas de pagode onde estão todos "misturados". *Os Normais* tem o mérito de idealizar menos as coisas: é uma sátira leve, mas que não deixa de falar de certa mentalidade contemporânea, de gente que se guia por necessidades mais imediatas de consumo, que expõe sem culpa o próprio individualismo e que não está interessada nas razões políticas ou morais desse estado de coisas. Isso aparece nas referências a temas como sexo, adultério e preconceito, que são tratados de forma mais crua do que o habitual na TV, mas nunca primariamente: o personagem de Luiz Fernando Guimarães é um sujeito bem-vestido, que "não rouba nem mata", mas que sonega gorjetas em restaurantes e promove manobras baixas de sedução. Sua psicologia, como a da instável noiva interpretada por Fernanda Torres, não é definível segundo a lógica dos estereótipos, do bonzinho ou do malvado, o que de cara contrasta com o tom digestivo, familiar, dos concorrentes antes referidos.

Abaixo, o casal protagonista e Drica Morais: psicologia longe dos estereótipos

Os Normais, com Luiz Fernando Guimarães e Fernanda Torres. Sextas, depois do Globo Repórter (Rede Globo)

FOTO DIVULGAÇÃO REDE GLOBO

Essa qualidade tem salvado *Os Normais* de seus piores momentos: a condução que às vezes resvala para a grosseria gratuita, a insistência em certos números (Guimarães toma banho ou desfila sem camisa em todos os episódios), a atuação bastante irregular dos coadjuvantes (há sempre um casal convidado, de quem o ritmo depende muito). Sintomaticamente, os problemas pareciam acentuar-se nos últimos programas da primeira série, no fim de julho, o que pode apontar para um possível esgotamento do veio inicial. Aqui se volta ao tema: na capacidade de renovação, visível a partir deste mês, estará a chave para a eficiência do seriado. É por ela que torce quem, sem deixar de constatar as imperfeições de *Os Normais*, quer ver o humor televisivo em horizontes mais amplos do que os da já cansada zona sul carioca.

A PROGRAMAÇÃO DE SETEMBRO NA SELEÇÃO DE BRAVO! *

EDIÇÃO DE HELIO PONCIANO

* Programação e horários divulgados pelas emissoras

	eXistenZ	Ciclo de Cinema: Woody Allen	Curta na Tela Especial	Festival Atlântida	Sessão das Nove – Especial
PROGRAMA	eXistenZ	Ciclo de Cinema: Woody Allen	Curta na Tela Especial	Festival Atlântida	Sessão das Nove – Especial
SINOPSE	Filme de David Cronenberg. Com Jennifer Jason Leigh, **Jude Law** (*foto*), Ian Holm, Willem Dafoe. No futuro, programas de jogos virtuais, como o eXistenZ – criado pela designer Allegra Gellar (Leigh) –, são carregados em cavidades na base da coluna vertebral humana (*os bioports*) através de uma espécie de cordão umbilical, que transporta o corpo dos jogadores para um mundo virtual.	Apresentação de cinco filmes de Woody Allen. Na programação estão: 1) *A Era do Rádio* (*Radio Days*, 1987); 2) *Neblina e Sombras* (*Shadows and Fog*, 1992); 3) *Simplesmente Alice* (*Alice*, 1990); 4) *Crimes e Pecados* (*Crimes and Misdemeanors*, 1989); e 5) **Hannah e Suas Irmãs** (*foto*; *Hannah and Her Sisters*, 1986).	Quatro séries de curtas brasileiros: 1) *O Branco*, de A. Pires e L. Sulzbach; *De Janela para o Cinema*, de Q. Rodrigues; e *Passadouro*, de T. Joel; 2) *Cão Guia*, de G. Acioli; *BMW Vermelho*, de R. Pinheiro e E. Ramos; e *O Oitavo Selo*, de T. Creus; 3) **O Velho, o Mar e o Lago** (*foto*), de Camilo Cavalcanti; *Outros*, de G. Spolidoro; e *E no Meio Passa um Trem*, de F. Meirelles e Nando Olival; 4) *O Sanduíche*, de J. Furtado; *Retrato do Artista com um 38 na Mão*, de P. Halm; e *A Hora Vagabunda*, de R. Conde.	Festival de filmes em homenagem aos 60 anos de fundação da companhia de cinema brasileira Atlântida Cinematográfica, com vasta programação, que vai até dezembro. Neste mês, *Aviso aos Navegantes* (1950) e *Carnaval Atlântida* (1952), além de um perfil de Adelaide Chiozzo.	Programação especial, no mês em que o Canal Brasil comemora o terceiro aniversário, com 30 filmes da safra brasileira da segunda metade da década de 1990. Entre as atrações, *Carlota Joaquina* (1/9), de Carla Camurati; *Como Nascem os Anjos*, de Murilo Salles (10/9); e o inédito *Por trás do Pano*, de Luís Melo (27/9).
CANAL E HORA	HBO: dia 30, às 21h. HBO2: dia 1º/10, às 3h.	Film & Arts. Dias 2, 9, 16, 23 e 30, às 15h.	Canal Brasil. 1) dias 4, às 20h; e 6, às 15h30; 2) dias 11, às 20h; e 13, às 15h30; 3) dias 18, às 20h; e 20, às 15h30; 4) dias 25, às 20h; e 27, às 15h30.	Canal Brasil. Dias 18 (*Aviso*) e 25/9 (*Adelaide Chiozzo e Carnaval*), às 23h30.	Canal Brasil. Diariamente, às 21h. Sábados, às 21h30.
POR QUE VER	O filme, Urso de Prata no Festival de Berlim de 1999, é ainda inédito no Brasil e, apesar de não aparentar ter a complexidade de obras anteriores do cineasta, como *Gêmeos* (1999), é feliz na abordagem de um tema comum, mas muito atual: os limites entre realidade virtual e realidade de fato.	Allen é autor de uma obra peculiar na cinematografia dos Estados Unidos, que procura fugir do lugar-comum das concessões hollywoodianas para atrair grandes públicos. Os filmes dessa programação são de sua vertente que combina comédia e abordagem psicológica.	A produção e a qualidade dos curtas-metragens brasileiros têm crescido nos últimos anos. O programa seleciona alguns dos melhores títulos das safras recentes, que receberam o Prêmio de Aquisição Canal Brasil de Incentivo ao Curta-Metragem.	A Atlântida, que inicialmente produzia cinejornais, foi a responsável pela criação das chanchadas e pela projeção de artistas como Grande Otelo, Oscarito, Carlos Manga e Anselmo Duarte. Os filmes exibidos valem pela revisão do legado da companhia (*na foto*, **Assim Era a Atlântida**, *de 1952*).	Pela abrangência dos temas, que vão do mito carnavalizado (*Orfeu*, de Cacá Diegues, 15/9) à introspecção (*Paixão Perdida*, de Walter Hugo Khoury, 11/9), da aventura de um alemão no Brasil colônia (*Hans Staden*, de Luís Alberto Pereira, 30/9) às feridas do regime militar em ex-militantes esquerdistas (*na foto*, **Ação entre Amigos**, de Beto Brant, 1998).
PRESTE ATENÇÃO	Nos objetos de cena, sempre uma atração nos filmes de Cronenberg, e na exploração de algumas das obsessões do cineasta, como a relação entre corpo humano e máquina.	Em *Simplesmente Alice*, que não investe em questões filosóficas como *Neblina e Sombras* ou *Crimes e Pecados*. Allen ofereceu a Mia Farrow um papel cômico e rico em possibilidades, que permitiu o desempenho excepcional da atriz.	Em *BMW Vermelho* (que rendeu os prêmios de Melhor Ator e de Melhor Atriz para Otávio Augusto e Denise Weinberg no Festival Cine Ceará deste ano) e em *O Velho, o Mar e o Lago* (prêmio de Melhor Direção no mesmo festival). O primeiro prima pela ironia e pelo humor negro; o segundo trata de modo delicado da velhice e da solidão.	No especial sobre a história da Atlântida que antecede *Aviso aos Navegantes*. São contados a sua fundação, por Moacir Fenelon e José Carlos Burle em 1941, suas diversas fases e os bastidores de alguns dos sucessos que produziu (como *Moleque Tião*, de 1943).	Em filmes até certo ponto subestimados, mas que estão entre os melhores dessa safra: *Kenoma*, de Eliane Caffé (18/9); *Sábado* e *Boleiros*, ambos de Ugo Giorgetti (5/9 e 16/9, respectivamente).
PARA DESFRUTAR	Outros filmes polêmicos de Cronenberg: *Scanners* (1981), *A Mosca* (1986), *Videodrome* (1981) e *Crash, Estranhos Prazeres* (1996). Todos em vídeo.	Alguns filmes da fase mais recente de Allen, que anda em boa forma: *Poderosa Afrodite* (1995), *Desconstruindo Harry* (1997) e *Celebridades* (1998). Todos em vídeo.	A programação Curta Petrobras às Seis, numa das salas do Espaço Unibanco de São Paulo (rua Augusta, 1.475, Cerqueira César, tel. 0++/11/288-6780), mostra com regularidade a produção nacional de curtas. É uma das raras oportunidades de ver títulos do gênero no cinema.	Vale a pena assistir a comédias de Oscarito ou Grande Otelo disponíveis em vídeo, como *A Dupla do Barulho* (1953), *Metido a Bacana* (1957), *Com Jeito Vai* (1957) e *Crônica da Cidade Amada* (1965).	Algumas das obras literárias nas quais se baseiam os filmes da mostra, como *Outras Estórias*, de Guimarães Rosa, que inspirou o filme homônimo de Pedro Bial (2/9); e os textos de *A Vida Como Ela É*, de Nelson Rodrigues, que têm ecos em *Gêmeas*, de Andrucha Waddington (7/9).

	Seis Histórias Brasileiras	Um Dia em Setembro	As Formas da Nudez	Wagner	O Definitivo Miles
PROGRAMA	Seis Histórias Brasileiras	Um Dia em Setembro	As Formas da Nudez	Wagner	O Definitivo Miles
SINOPSE	Seis programas com perfis do povo brasileiro nos temas: os migrantes, os evangélicos, o corpo de quem suporta trabalhos físicos, a Mata Atlântica, o brasileiro médio e o Carnaval (*na foto, cena de* **Ensaio Geral**, *de Arthur Fontes*). A série é fruto de uma parceria entre os jornalistas Flávio Pinheiro, Zuenir Ventura, Marcos Sá Corrêa e Dorrit Harazim e os diretores Arthur Fontes, Izabel Jaguaribe e João Moreira Salles.	Documentário de Kevin Macdonald sobre o caso Setembro Negro: em 1972, membros desse grupo terrorista palestino invadiram a concentração dos atletas israelenses na Olimpíada de Munique e fizeram 11 reféns – a exigência era a de que o governo de Israel libertasse 200 prisioneiros palestinos. Diante da negativa de Israel e da iminência da ação da polícia alemã, os palestinos, antes de serem mortos, executaram todos os reféns.	Documentário de Arlene Donnelly sobre o método de trabalho do fotógrafo Spencer Tunick, que retratou pessoas nuas em lugares públicos dos 50 Estados americanos. Durante a execução desse projeto, o artista enfrentou problemas para fotografar, disputas judiciais e também foi preso.	Minissérie de dez capítulos sobre a vida do compositor alemão Richard Wagner (Richard Burton), que ambicionou criar a "obra de arte total". Com Laurence Olivier, John Gielgud, Ralph Richardson e Vanessa Redgrave, entre outros. Dirigida por Tony Palmer em 1983.	Documentário, com uma hora e meia de duração, sobre **Miles Davis** (*foto*). Produzido pelo canal britânico Channel 4, o especial é exibido em homenagem ao trompetista, morto há dez anos (*veja artigo nesta edição*).
CANAL E HORA	GNT. Dias 3, 4, 5, 6, 7, às 20h; e 8, às 20h30, com reapresentações.	GNT. Dia 1º, às 7h45 e às 12h; e dia 2, às 5h.	HBO: dia 24, às 22h45. HBO2: dia 25, às 4h45.	Film & Arts. Neste mês, nos dias 2, 9, 16, 23 e 30, sempre às 19h, serão apresentados os cinco primeiros capítulos.	GNT. Dias 26, às 23h30; 27, às 12h e 17h45; e 28, às 4h.
POR QUE VER	A qualidade dos documentários serve como referência do que melhor se produz do gênero no país. Os jornalistas usam sua larga experiência na reportagem para traçar perfis cuidadosos e abrangentes.	Os depoimentos do único terrorista sobrevivente, Jamal Al Gashey, de membros do serviço secreto israelense e de outros oficiais enriquecem o trabalho de apuração de fatos que possam ter ficado pouco esclarecidos na época. O filme recebeu vários prêmios, entre eles o Oscar de Melhor Documentário no ano passado.	Pelas boas referências da obra, que venceu a categoria de Melhor Documentário no Festival Internacional de Los Angeles de 2000 e o prêmio de público para Melhor Documentário no Festival da Flórida de 2000. E pelo artista, cuja predileção é o insólito no cotidiano.	Pela forma como Wagner é retratado: não apenas como um artista fundamental, mas também como uma figura política importante na Alemanha do século 19. A minissérie também tem em seu elenco cantores líricos que atuaram em óperas do compositor: Gwyneth Jones, Peter Hofmann, Jess Thomas, Manfred Jung e Heinz Zednik.	Pela reconstituição da biografia de Davis e pelos trechos de apresentações ao vivo, que reafirmam o talento de um dos músicos de jazz mais citados por seus pares e em outras áreas (em trilhas sonoras de filmes, por exemplo).
PRESTE ATENÇÃO	Em *Santa Cruz*, o quinto programa, dirigido por João Moreira Salles. O tema é a fundação, numa favela do bairro carioca de Santa Cruz, da igreja pentecostal Casa de Oração Jesus É o General e as razões da força do movimento evangélico entre os favelados.	No rigor e na precisão com que o diretor reconstitui em 90 minutos as 21 horas de tensão e terror vividas pelos atletas. Os erros e a inoperância da polícia alemã no episódio ficam claros, e a passividade das autoridades israelenses e do comitê olímpico é o outro lance de crueldade desses jogos olímpicos trágicos.	Na forma como o documentário enfrenta a polêmica em torno de Donnelly. A objetividade da narrativa tem o mérito de deixar as conclusões possíveis para o espectador.	Nas interpretações. Qualquer programa que tenha um elenco como este vale ser conferido. Richard Burton é um nome à altura do gênio e da megalomania de Wagner.	Na personalidade por vezes agressiva do músico, que não deixa de aparecer no especial, e nos depoimentos de alguns de seus parceiros. Um deles é o trompetista britânico Ian Carr.
PARA DESFRUTAR	Alguns dos outros títulos dos diretores: o excelente documentário *Futebol*, de João Moreira Salles, também toca no tema da vida nas favelas, mas sob o ângulo da ascensão profissional por meio do esporte. E *Traição* (1999), filme em três episódios baseados na obra de Nelson Rodrigues, um dos quais dirigido por Arthur Fontes. Em vídeo.	O filme inspirou Simon Reeve a escrever *One Day in September: The Full Story of the 1972 Munich Olympics Massacre and the Israeli Revenge Operation "Wrath of God"* (Arcade Publishing, 320 págs.). Reeve analisa a ação terrorista e acompanha a missão de vingança operada pelo governo israelense. À venda na Amazon Books: www.amazon.com.	Outros fotógrafos que retratam artisticamente o nu, como Herb Ritts, Irving Penn e Man Ray, têm compilações de suas obras disponíveis em livrarias. Esses livros podem também ser adquiridos pela Internet.	Um livro que trata de forma abrangente da vida e da obra do compositor é *Wagner – Um Compêndio* (Jorge Zahar Editores, 536 págs., R$ 59,50), organizado por Barry Millington. O volume reúne desde centenas de cartas pessoais que documentam a vida artística de Wagner até análises de suas composições.	A vida conturbada de Miles Davis é contada pelo próprio músico em *Miles Davis, the Autobiography* (Touchstone Press, 436 págs., R$ 50,25), livro em que ele aborda problemas com a justiça, o racismo e suas doenças e vícios.

FOTOS DIVULGAÇÃO

JOÃO ANTÔNIO À MARGEM DA FICÇÃO

Ô, Copacabana! é relançado com dois contos inéditos e editora prepara novas edições de obras do escritor cuja literatura fez fronteira com a vida

Por José Castello

Foto da Copacabana nordestina que ilustra o livro: um autor orgulhoso de sua condição de repórter

Quando lançou *A Sangue Frio*, seu livro mais afamado, o ficcionista norte-americano Truman Capote anunciou que, com ele, inaugurava um novo gênero literário: o do "romance de não-ficção". Ao se declarar fundador desse gênero paradoxal — já que o romance é, por definição, o lugar do ficcional — talvez Capote desejasse, mais que tudo, provocar escândalo. Seu romance, no entanto, se tornou referência obrigatória para todos aqueles que, ao longo do século 20, passaram a desconfiar da idéia de que um abismo intransponível separa a realidade do imaginário. Daqueles que desejaram, e ainda desejam, atravessá-lo.

O paulista João Antônio (1937-1996) tinha *A Sangue Frio* entre seus livros favoritos. O romance de Truman Capote, a reconstrução (a meio passo entre a literatura e a reportagem) de um crime que realmente aconteceu, servia-lhe, sempre, como baliza para delimitar uma postura ética: a idéia de que a literatura deve ser uma máquina de perfurar o real e, mais que isso, deve ter alguma utilidade. No prefácio de *Abraçado ao Meu Rancor*, recentemente relançado pela editora Cosac & Naify, o crítico Alfredo Bosi define o estilo de João como um "realismo fervido na revolta". Em momento ainda mais feliz, Bosi descreve João Antônio como um escritor "atracado com o real". É esse escritor amarrado ferozmente à vida que aparece igualmente em *Ô, Copacabana!* (de 1978), segundo lançamento da obra do autor da Cosac & Naify, que, ao longo de 2002, reeditará também outros três livros, *Leão de Chácara*, *Dedo-Duro* e *Malagueta, Perus e Bacanaço*.

Abaixo, a praia em foto de *Ô, Copacabana!* e, à direita e na página oposta, ilustrações de Rubem Grilo para a edição de *Abraçado ao Meu Rancor*, outro lançamento de João Antônio da editora

Abraçado com firmeza à realidade, João Antônio foi, na origem, um repórter: começou a estudar Jornalismo na Faculdade Casper Libero, em 1958, depois de ter trabalhado como office-boy da Anderson Clayton. Um "repórter investigativo", como ele preferia se definir, sobretudo depois que, no ano de 1966, começou a escrever para a lendária revista *Realidade*. Contudo, João percorreu não apenas o caminho mais habitual que leva do jornalismo à literatura; mas também aquele menos comum que, na contramão, conduz da literatura ao jornalismo, sendo esse, como ele o via, um condensador de realidades. É inadmissível que, apenas cinco anos após sua morte, João Antônio esteja esquecido ou, o mais grave, seja muitas vezes escalado entre aqueles escritores "menores", que talvez não tenham conseguido se definir o bastante pela ficção. Essa rejeição, para não dizer aversão (e aqui é possível entender, em parte, o rancor), fala, antes de tudo, do verdadeiro curto-circuito que os livros de João Antônio provocam nos cânones literários. Não é cômodo trilhar esse terreno oscilante anunciado por Truman Capote — e nem se pode dizer que João tenha acertado o passo todo o tempo; mas o fato é que, ao longo do século 20, ele foi um dos poucos escritores brasileiros a se intrometer, com o coração desarmado, no pântano fronteiriço em que a ficção margeia a vida.

É preciso pensar que mundo real foi esse com que João Antônio se atracou, com tal furor que a literatura se tornava, às vezes, uma idéia secundária. A começar, a realidade adversa que ele, filho de uma família pobre de imigrantes portugueses fixada no subúrbio paulista de Presidente Altino, desde cedo aprendeu a combater. Brutalidade que se manifestava, até mesmo, em acidentes pessoais: seu primeiro livro, *Malagueta, Perus e Bacanaço*, premiado em 1959 pela *Última Hora*, teve seus únicos originais queimados num incêndio que destruiu a casa da família no Jaguaré; mas foi inteiramente reescrito, na cabine de uma biblioteca pública, ao longo do ano de 1962, para só depois, no ano seguinte, vir a ser publicado pela Civilização Brasileira. João se mudou para o Rio de Janeiro em 1964, o ano do golpe militar. Dois anos depois da estréia, publicou *Leão-de-Chácara* e *Malhação do Judas Carioca* — livros que trazem as marcas indisfarçáveis da atmosfera autoritária. Seu livro de despedida, justamente *Abraçado ao Meu Rancor*, de 1986, carrega, ainda, parte dessa atmosfera sombria. Ao morrer, exatamente dez anos depois, João Antônio era não só um escritor "marginal" — adjetivo que ele preferia substituir por "nanico" —, mas um homem não-adaptado ao Brasil emergente. Essas são relações, em seu caso, gritantes, já que para ele a vida era o combustível da escrita, e o escritor, em vez de se afastar, devia, ao contrário, a ela se abraçar.

Há que pensar, também, no rancor — na acepção clássica, uma aversão profunda ou um ressentimento amargo, sentimento que mescla, portanto, a repulsa com a certeza de ter sido roubado. Mas roubado de quê? Bosi fala, muito corretamente, da nostalgia em João Antônio — e sua própria figura, vestido com bermudas antigas, sandálias de dedo, cabelos presos em Gumex, jeito desleixado de malandro, a barba encarapinhada, a rondar botequins decadentes e salões de sinucas, já sinalizava para a idéia de um homem que, contra o seu tempo, fazia do próprio corpo um agente de resistência. Escrita e corpo, assim, sintonizados no mesmo rancor. A aversão e o ressentimento apontam para a impossibilidade de simplesmente ser, num tempo tão pragmático e funcional. Com João Antônio, ao contrário do caminho percorrido pelos realistas clássicos, não era só o homem que esmurrava o real com sua pena; mas também o real que lhe socava a cara, que o ofendia. Daí provavelmente a imensa dor, a aflição, a indignação que atravessam toda sua obra, sentimentos correlatos a sua figura nostálgica, de resistente, e à fala monocórdia e cheia de reclamações, de alguém que não pode aceitar. E, expressos de modo bárbaro, na maneira como o fim o pegou: um colapso fulminante, que o deixou sozinho, abraçado à sua morte, durante longos dias, em seu apartamento da praça Serzedelo Correa, o ■

O texto de João Antônio transcrito abaixo – datado de dezembro de 1994, mês da morte de Tom Jobim – é um dos vários que estão guardados na Unesp de Assis, no interior de São Paulo

UMA CRÔNICA INÉDITA

Enfarruscou. Dezembro desregulou, enfeando logo no começo.

O mês duro, carregado, vai nos custando a passar. Como diria o poeta, a cada novo dezembro, às beiradas do Natal, nos chega um amargo na boca. A boca nos sabe a cinza. E a proximidade dos balanços, catastróficos ou não, sentimentais ou não, nos espera, calma, lá mais para o finalzinho do mês, na segunda quinzena. Fica ameaçando com a lingüinha preta de fora.

Um amigo, aí na praça, se abriu. Se ele pudesse, se o seu dinheiro desse e se um comprimido houvesse que deixasse um homem fora do ar durante um mês, ele o engolia, de pronto. E hibernaria todo o dezembro para acordar só depois do Ano Novo.

Para que tanto medo inútil e antecipador? Se o choque é fatídico e tem data marcada?

Há os que detestam o carnaval, há os que odeiam o Natal, há os que sentem ojeriza pelo Ano-Bom. Há a jovem aqui no prédio que diz sofrer o fim de ano. Tira, decerto, aquela alegria gozosa do olhar – que a faz bonita – e da alma quando um ano vai acabando para outro começar. E atravessa a passagem do ano chorando.

Faz tempo, desertei, por inútil, de dar conselhos. Mas é um desperdício: ô moça, a vida é um dia, não dá segunda edição e tudo passa sobre o planeta terráqueo. Vá cair na festa da praia. Odoiá, Iemanjá! Ogum, Iê! Os povos do mar são bons.

Houve por aqui um pai de família, fanado, que xingou Papai Noel de chato massacrador, sádico insistente, demagogo do cão e, depois, de Abominável Homem das Neves.

Calma, mocidade. E, calma, meias-idades e velhices. São regras do jogo. A propaganda, os negócios e o comércio fazem o seu barulho. E a gente, de algum modo, pagará. Chiando, mas pagará. Ainda ouvirá o barulho. Como dizia um outro artista, atilado professor de paciência: "Vocês não querem ir pro céu? Então, sofram. O céu é questão de merecimento".

Afinal, manda o sistema: consumir é preciso; viver, nem tanto. Mas me dirão, aí se esbarra no ponto crítico, no capítulo crucial do salário mínimo deste país, nunca tão mínimo. E, de assim, permite comprar bem pouco. Como irão os nossos dependentes resistir aos apelos da propaganda na tevê? E como ficaremos nós, responsáveis pelos dependentes, se não temos dinheiro para tanto? Pergunte-se ainda como ficará a cabeça dessa gente toda.

No comprimento dos anos, a queda dos cabelos mais a dos dentes, a chegada da lerdeza nas pernas e das rugas na cara... aprendemos. Não é nenhum arroubo de ironia, deboche, provocação ou insulto alguém nos desejar feliz Natal, próspero Ano-Novo, boas festas. Dizem sem maldade, como sem perversidade nos indagam: "Como vai a família?" Olhem, não foi esse alguém quem inventou o Papai Noel. Juro que não.

E, no último dia do ano, as águas continuarão a correr para o mar e Nosso Senhor Jesus Cristo morreu na cruz para nos salvar. Foi bondade excessiva, claro. Não temos bom jeito; incompetentes, vamos destruindo o planeta.

Neste dezembro, ruço, encrespado, pelo que se vê aí nas ruas da cidade o velhinho está sumido. E bem. Pode ser que debaixo das barbas brancas, tenha descoberto o mais que visível. No Rio, nesta Copacabana, em principal, rua é lugar de tumulto. Correria, trompaço, colméia, misturação de gentes, tropeções, pressas, barulheiro. E mais, agora, a fervura do Natal.

Nunca se viu o velho troncho e apagado como agora. Sumiu. Ou está camuflado, podendo voltar a qualquer hora, baixando no pedaço natalino, descido de sua nada mágica e bem ridícula carruagem de renas, corado, bem nutrido, bonachão, todo titio ou todo vovô, sei lá. Todo nas roupas para enfrentar a neve. E debaixo de um calor carioca batendo, relando nos quarenta graus. Senegalesco.

Decerto, quando Papai Noel torne às ruas há de vir escabriado, pisando de lado, desenxabido da vida, merencório, sem nenhum borogodó, o saco às costas menos cheio que no Natal que passou.

Também deve, falto de graça, estar sentindo.

É que este dezembro nos pegou na curva e de mau jeito. Pegou-nos uma paulada depressiva, deixando a trombada do Natal bem pequena. A porrada do Natal, símbolo da piedade cristã, atiçando os nossos balanços irremediáveis e indesejáveis, momento grande dos esplendores ou da febre das vendas... é, mais ainda, repita-se, festa com data marcada, e, assim, com a graça caída, agastada.

Corre-se o risco de se topar com todos os botequins fechados, e não se terá nem mais um local de encontro e disfarce para a solidão de tanta gente vazia, ou para a solidão em família. Para alguns, é de esfriar a espinha que já não se tenha no bar o doce lar. No Natal, fechados, estarão feriando os procurados botequins.

A ripada natalina nos ficou leve este ano.

Morreu-nos Tom Jobim. Dentro do calendário tenebroso de 94 vínhamos perdendo. Burle Marx, Iberê Camargo, Ronaldo Bôscoli, Davi Neves, Maurício do Valle, Mário Quintana... Basta. Há quatorze anos exatos da morte de John Lennon, nos bate de chapa e súbita a perda de Antônio Carlos Brasileiro de Almeida Jobim, o Tom.

Não só um pedaço grande de nossa alegria, ou do que resta dela ao nosso povo lesado, nos vai embora. Foi-se um pouco da nossa elegância, da marca, de uma elegância à brasileira. Diferente das outras aí do mundo, e como! Sensual, feita de malícia e dissimulação, gingada e fingida inocência, nos dá garra e alegria de viver. E nos faz distintos de outros povos. Elegância própria, algo malandro e família ao mesmo tempo. Brasileiros. E bem. Uma alegria safa e arteira. Ah, Capitu, ah, Garrincha...

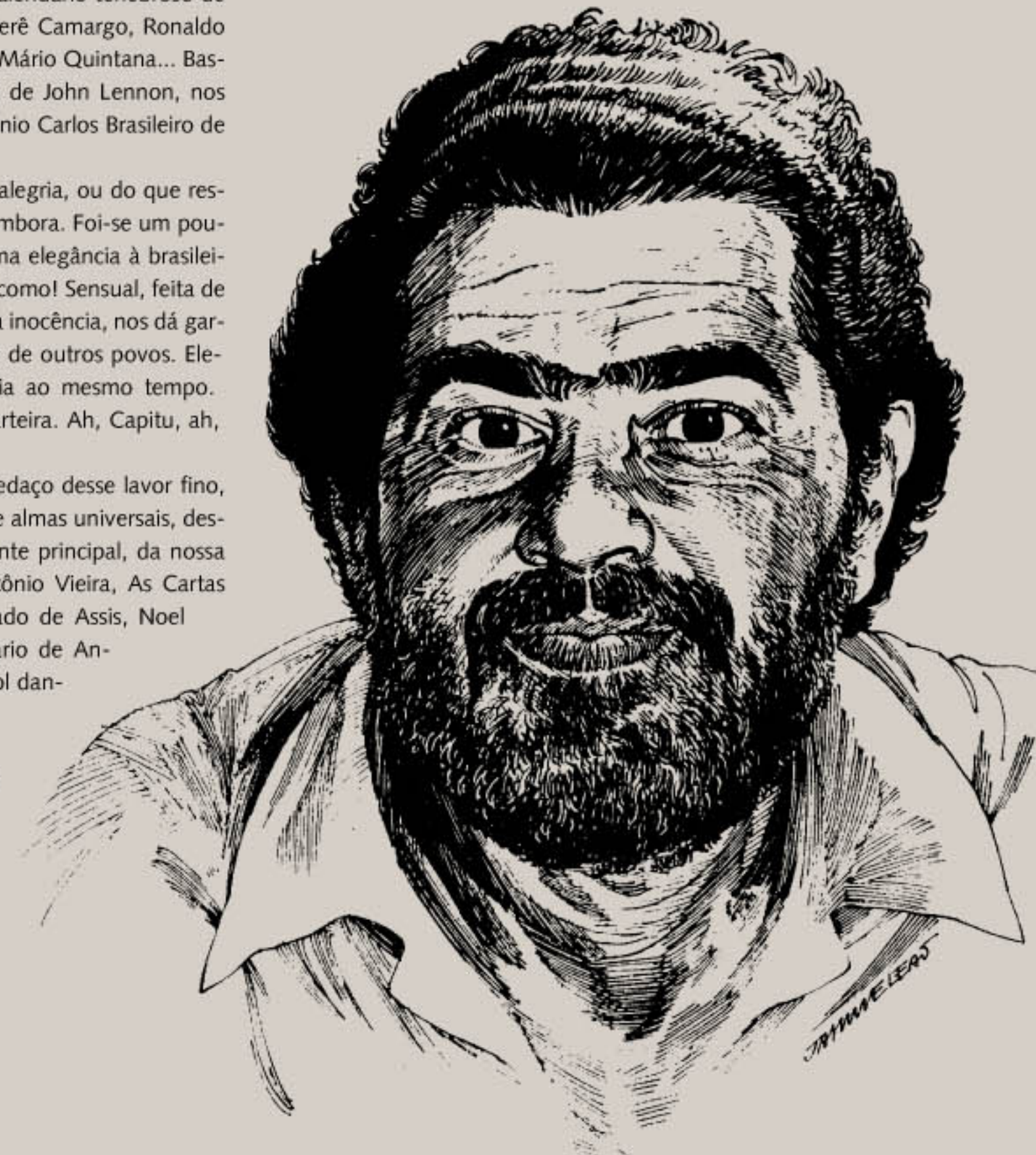
Perdendo Tom Jobim, lá se foi um pedaço desse lavor fino, desse feitio esbelto e presente, mentes e almas universais, desde sempre, nos momentos subidos, gente principal, da nossa alta criação – Gregório de Matos, Antônio Vieira, As Cartas Chilenas, Aleijadinho – o topo, Machado de Assis, Noel Rosa, Murilo Mendes, Villa-Lobos, Mário de Andrade, Pixinguinha... e outros. O futebol dançarino de Garrincha, inclusive.

Morto Tom Jobim, um descalabro.

Difícil Dezembro, outra perda assim não nos arranjará.

Só uma de Tom. Ele dizia: "Quando se ama a fidelidade é automática."

Então, venha o Natal. Ele e suas luzes, presépios, barulhos. Deixá-los chegar.

João Antônio: testemunha atenta do estado de degradação e mediocrização do Rio e do país

Nas ilustrações de *Abraçado ao Meu Rancor* e na foto de *Ô Copacabana!*, à direita e na página oposta, personagens típicos de suas histórias, os "merdunchos" com os quais se identificava: bicheiros, pedintes, guardadores, pequenos funcionários e prostitutas

O Que e Quanto

Ô, Copacabana!, de João Antônio. Cosac & Naify, 144 págs., R$ 20

o coração da Copacabana nordestina, enquanto os amigos, desnorteados, não sabiam onde encontrá-lo.

João Antônio tornou-se escritor justamente no momento em que os meios de comunicação de massa se firmavam e expandiam. Sempre orgulhoso de sua condição de repórter, não poderia deixar de ser afetado, intimamente, por essa modernização acelerada. Publicou seus primeiros relatos em *A Cigarra* e na *Tribuna da Imprensa*. Mais tarde, trabalhou na revista *Manchete* e nos jornais *O Globo* e *Diário de Notícias*. Foi com um novo jornalismo, já atrelado à TV, à propaganda e aos grandes monopólios, no entanto, que ele travou alguns de seus mais duros combates. Formado na tradição romântica de *Realidade*, na qual a figura do repórter se confundia com a do aventureiro, senão do herói, ele não poderia aceitar uma "grande imprensa", como dizia, governada pelas idéias de síntese, rapidez e assepsia. A isso se agregou a decepção com um país que se nivelava pela ascensão da sociedade de massas e de consumo; e, contra esse estado de coisas, João resistia com suas sandálias de borracha, suas camisas amarfanhadas e antigas, seu discurso ranzinza, suas cervejas amargas. Em sua obra, o poder é algo que se espalha por todas as frestas, como um cancro, ou uma maldição; contra ele, para combatê-lo, preferia os "merdunchos", como dizia também, os marginais, naqueles que o "sistema" cuspia. Via-se como um deles, bicheiros, pedintes, guardadores, pequenos funcionários, prostitutas, como os personagens que habitam *Ô, Copacabana!* — livro a que se acrescentam, agora, duas narrativas inéditas (*Carioca da Gema* e *Viva o Bicho*). Seres de uma literatura que hoje parece inatual — tanto que o editor da Cosac & Naify Rodrigo Lacerda levou cerca de seis meses para achar um exemplar solitário da primeira edição do livro, encontrada enfim num sebo do Rio de Janeiro. E João se transformou, num certo sentido, em personagem da própria obra, simbiose que é mais um sinal da têmpera flutuante de sua literatura.

Que hoje seu arquivo esteja, ele também, fora do centro — guardado na Universidade Estadual Paulista (Unesp) de Assis, a 430 quilômetros de São Paulo, é outro sintoma do estado fronteiriço próprio de sua literatura. Trata-se de um arquivo precioso — e é sintomático que tanto no Rio, como em São Paulo, nenhuma instituição tenha se interessado em abrigá-lo. Cedido pela família do escritor à Unesp por um período de dez anos, ele está ainda em fase de indexação. Chegou abrigado em 148 caixas de papelão e tem cerca de 50 metros lineares de documentação textual, além da biblioteca particular do escritor com cerca de 15 mil livros, de 500 exemplares de periódicos, de 383 discos e de uma pequena coleção de fotografias. Entre os escritos inéditos, há um texto sobre Lima Barreto, provavelmente para o teatro. Outro, uma crônica escrita sobre o Natal de 1994, após a morte de Tom Jobim (*leia o texto na íntegra nas págs. anteriores*). Há ainda uma reserva, pequena mas importante, da correspondência ativa e passiva do escritor — destacando-se cartas de Antonio Candido e Carlos Drummond de Andrade. Narrativas dispersas já estão, em parte, entregues ao editor Rodrigo Lacerda e poderão ser agregadas a novas reedições, mas ainda não configuram nenhum livro independente.

João se definia como um "maníaco ambulatório", sendo sua mania esse ímpeto de circular pelo mundo, embriagado pela vida, numa zonzeira incansável. Escritor-ambulante (e nisso se sentia igualado aos engraxates, aos camelôs, aos biscateiros), foi graças a essa mobilidade que João se fez uma testemunha atenta do estado de degradação e de mediocrização que, aos poucos, tomou conta não só do Rio, mas do país. Nas palavras de Rodrigo Lacerda, ele viveu numa "perambulação errática", a vaguear pela cidade, em busca de um Brasil que já não existia. No entanto, sua postura não é a do fotógrafo, que não se envolve com o que vê; nem a do realista à moda de Flaubert, que escreve para mimetizar o real; ou a do naturalista à maneira de Zola, que vê para interpretar e proferir um diagnóstico. Em vez disso, se deixava impregnar e sofrer. Ao padecer do real, contudo, não compunha um drama individual, mas coletivo; seu objeto foi o outro, os marginais sem cara, sem identidade, sem saída, que transitam indistintamente tanto pela cidade como por suas narrativas. Com eles, João colava a palavra à realidade.

João Antônio se deixava impregnar pelo que via, adoecia do que via — em vez de médico, ou radiologista, ou analista, era doente, ou vítima. Disso também morreu. Seus personagens se caracterizam não por dramas psicológicos, ou por ações extraordinárias. São, em vez disso, coadjuvantes, pequenos e secundários, cheios de estupor e desespero diante do script que lhes foi destinado. Ao se contaminar pelo que via, João incorporava não só os sentimentos, mas também a linguagem, os tiques, as maneiras dos personagens reais. O que ele afinal escreveu? Ficção? Reportagem? Crônica? Para além dos gêneros, João Antônio investigava essas margens macilentas da existência em que as pessoas pequenas se perdem. Sua literatura é fronteiriça, interessada não nos centros reluzentes, mas nas margens onde os seres se confundem e se corrompem. Literatura baseada não só no diálogo, mas em todos esses discursos em que as vozes tomam umas o lugar das outras — tirania, dopagem, anestesia, desespero, vigarice, alienação. Ali onde a palavra fracassa e o real, mais corpulento que qualquer pose literária, se impõe.

O avião, pretexto de todas as narrativas: a máquina em metamorfose

Em *Quando a Sombra Descola do Chão*, escritor italiano mostra que não é preciso se guiar pelo passado para traçar uma rota para o novo

Por Almir de Freitas

O vôo de Daniele Del Giudice

Ao longo dos contos, é a solidão quem vai construindo uma identificação entre escritor e piloto: na narrativa subjetiva, cheia de cortes de tempo, a brusquidão da transformação dá origem a uma escrita que alterna códigos, mistura visões de instrumentos com a de paisagem, linguagem aeronáutica com a civil

Há um momento, indefinível e subjetivo por natureza, em que os sinais de uma literatura que até então pareciam predominantes começam a ficar embaçados, como se se estivesse no limiar de algo genuinamente novo. Mas, de imediato, pouco pode ser demonstrado: como acontece com tudo que é novo, o que surge herda e carrega as marcas das gerações que o precederam, indica um norte, mas não contradiz nem afronta o que se vinha produzindo anteriormente, porque o ser humano, matéria-prima e razão de tudo, permanece mais ou menos o mesmo. *Quando a Sombra Descola do Chão* (1994), livro do italiano Daniele Del Giudice publicado agora no Brasil, representa um desses momentos, no contexto de um país cujos escritores do fim da primeira metade do século passado tiveram de lidar com uma demasiada humanidade que é mais ou menos, e até um pouco enfadonhamente, igual.

Mas foi-se o século e, com ele, o fascismo na sua forma clássica, a guerra declarada e penosa, a lateralidade em uma Otan que fazia seu sentido. Até as letras da sigla PCI se desmancharam na história. Nesse contexto, estranha em parte o tema escolhido por Giudice para os seus contos: a aviação. Soa asséptico, quase leviano em relação a uma tradição que produziu uma vasta e rica literatura, boa parte dela reeditada agora no país (*veja texto adiante*). Contudo, como seus predecessores, Giudice mostra que os embriões desse novo podem, sim, ser enunciados, em qualquer temática. O que importa, de fato, é como se expressam as dimensões do ser humano em narrativa – na técnica aliada à subjetividade, como se escritor e piloto fossem protagonistas de um mesmo enredo de súbitas e às vezes bruscas transformações. "A corrida da decolagem é uma metamorfose: eis uma quantidade de metal transformando-se em avião por meio do ar, toda corrida de decolagem é um nascimento de um avião, também desta vez", diz o personagem dos contos do livro, "você a sentirá assim, com o assombro de toda metamorfose."

É nessa metamorfose – mais que metáfora ou alegoria simplória da vida – que Giudice encontra um caminho, uma rota em que aposta todas as suas fichas numa sucessão de sensações em estado bruto, misturadas a uma condição que não permite o erro, que repele a divagação e a contemplação. Mesmo assim, há um lapso de tempo, revelado pelo autor em uma narrativa sutil, que descortina a fronteira tênue, mas decisiva, em que as histórias encontram aquele demasiado humano que existe entre o ser e o fazer: a solidão, o medo, a dúvida, a desorientação e a memória, ingredientes que se encontram num espaço e numa temática que nada tem de superficial.

Desde o início, no conto *Por Causa do Erro*, é a solidão que dá a tônica desse livro que, aos poucos, vai construindo uma identificação entre escritor e piloto. Na narrativa subjetiva, cheia de cortes de tempo, a brusquidão da transformação dá origem a uma escrita que alterna códigos, mistura visões de instrumentos com a de paisagem, linguagem aeronáutica com a civil. O recurso, a essa altura do livro ainda apenas insinuado, ficará claro mais adiante, no conto *Até o Ponto do Orvalho*, em que o protagonista, perdido entre "palavras e nuvens", expressa diretamente o choque entre duas realidades, a da visão do horizonte com a do painel, a da fala simples com a ditada pelo ininteligível manual. Assim, "Treviso Radar, não quero morrer. Repito: não quero morrer", vira "Treviso Radar, o *India Echo November* não está mais em *Victor Mike Charlie*. Pede um *Quebec Delta Mike*". Ou, como em *Manobra de Vôo*, quando fala mentalmente com seu instrutor e, em tom de confissão, busca sua humanidade em meio à parafernália que lhe diz o que é necessário fazer, mas silencia sobre suas fraquezas: "Falo de 'verdade' Bruno, apenas porque você insiste que é assim que devemos crer nos instrumentos; mas não deixo de ter um leve estremecimento quando, ao furar as nuvens, adapto-me a considerar 'verdade' algumas caixinhas de metal e plástico, montadas no painel; toda vez preciso de um pequeno ato de fé e de um pequeno ato de esquecimento".

Assim, nesse interstício fugidio – mas palpável pelas palavras e pelos instrumentos – o escritor-leitor se aproxima do piloto num terreno em que se entrecruzam o que é preciso fazer, a banalidade do mundo e a fatalidade que a todo tempo é ameaça. Por todos os lados – na cabine, nos hangares, nas torres de controle, nos campos de pouso, nos céus envolvidos pela neblina ou pelas nuvens, a mesma e grande solidão. Assim se passa em *Entre o Segundo 1423* e o *Segundo 1797*, em que dois fantasmas ques-

tionam, na sua linguagem particular, os momentos derradeiros de um acidente com um avião civil. Para que as caixas pretas? O que aconteceu de "verdade" (ela, de novo), no tempo infinitesimal de um avião de passageiros que se espatifa em meio ao gelo líquido dos Alpes? Entre 1423 e 1797, a tradução de tudo: "Estamos caindo". Às vezes, não há nenhuma explicação, apenas a marca do mistério que fica na comunicação entrecortada de *Unreported Inbound Palermo*, outro desastre de aviação civil. "O que sabem os objetos das ações e das tramas? O que sabem dos mandantes e executores? Os objetos estão lá. Seria a história do avião, porque o avião conhece sua própria história; quantos no mundo a conhecem? Na falta de palavras, seria uma história das coisas, história de metal, metal ofensor e metal ofendido (...)." É também na fatalidade que está entre o medo do erro e o sempre cometido que se abrem as portas, paradoxalmente, para a afetividade dos personagens, como é esplendidamente narrado em *Pauci Sed Semper Inmites* por um veterano de guerra num discurso que mescla as manobras de combate no Mediterrâneo com a memória de uma música, associada a uma valsa, à imagem de uma asa pela "visão oblíqua", a uma matemática intuitiva.

Seria inexato, pela previsibilidade do personagem, atribuir a ele e ao escritor um exorcismo qualquer do passado. Esta é a sombra daquilo que se materializa, aquela sensação indefinível que volta, de uma transformação, de uma metamorfose. Como já se enfatizou, o maior trunfo de *Quando a Sombra Descola do Chão* é, sem deixar de ignorar o passado, não se deixar guiar por ele. O resultado disso é que os tradicionais modos de manipular alegorias e metáforas não são, em sua prosa, necessários. O cruzamento de significados existe, mas não por meio de símbolos fixos, e sim das associações livres de um personagem que, apesar de munido de um plano de vôo, parece não estar preocupado com um final, uma moral, um sentido, apenas com um campo de pouso que está em algum lugar. "(...) Para chegar onde eu quero chegar, coloco a proa numa direção totalmente outra, segundo uma rota imaginária que leva alhures, a um lugar que existe somente no magnetismo terrestre, nos cálculos e no vento. Não tenho outro modo de coincidir com meu destino."

No fim, é esse destino que é interrogado. A identificação piloto-escritor, sugerida durante todo o tempo, se revelará literal no último conto, *Dupla Decolagem ao Amanhecer*, em que narrador e instrutor, ao longo da costa toscana em direção à Alghero, especulam, cada um em sua própria solidão, o que teria acontecido naquele dia 31 de julho de 1944, quando o *P 38 Lightning* de Antoine de Saint-Exupéry não mais voltou depois de uma decolagem. "Para além dos aviões, da correspondência e da guerra, seus livros são uma meditação sobre a possibilidade de um Humanismo em pleno século XX, a contestação de um coletivismo como pura soma aritmética das individualidades, uma busca metafísica do Ser na solidariedade com todos os outros", diz o piloto-escritor Del Giudice. "Ao pôr-do-sol", encerra, "depois da aterragem, daremos passos longos e elásticos para relaxar dos esforços do comando. Sorriremos, novamente reunidos à nossa sombra."

A fatalidade no medo do erro e no que antecede o erro que sempre será cometido: portas abertas para a afetividade, em um discurso que pode associar as manobras de combate com uma valsa e uma matemática intuitiva

O Que e Quanto

Quando a Sombra Descola do Chão, contos de Daniele Del Giudice. Companhia das Letras, 144 págs., preço a definir

Vasta e Rica Tradição

Ao lado dos novos lançamentos, mercado editorial brasileiro se volta para autores que já se tornaram clássicos na literatura italiana. Por Luciano Trigo

O Brasil está testemunhando um verdadeiro *miniboom* editorial de autores que já se tornaram clássicos da literatura italiana. Só nas últimas semanas foram lançados livros de Cesare Pavese, Luigi Pirandello, Elio Vittorini, Natalia Ginzburg e Giovanni Verga, que receberam sofisticado tratamento gráfico de editoras como a Cosac & Naify e a novíssima Berlendis & Vertecchia. E, pouco antes de Daniele Del Giudice e seu *Quando a Sombra Descola do Chão*, a Companhia das Letras havia retornado ao já bastante conhecido dos brasileiros Italo Calvino, com *O General na Biblioteca*. Em quase todos eles, as marcas do século passado, com temáticas fortemente influenciadas pela guerra, pelo fascismo e pela militância comunista.

Protagonizados por aldeões e camponeses, os 18 contos reunidos em *Cenas de Vida Siciliana* sintetizam bem a prosa de Giovanni Verga (1840-1922). De família aristocrática, Verga negou sua classe ao eleger os derrotados e "oprimidos da terra" como personagens de predileção, fazendo da literatura um veículo de crítica social. Numa moldura naturalista, o autor de *Mastro-Don Gesualdo* procura fazer uma análise "objetiva" da realidade, mas seus contos são pontuados por reflexões existenciais e filosóficas. Por outro lado, seu potencial humanístico é às vezes soterrado pelo anticlericalismo e pela idealização do camponês – cuja miséria o escritor, um observador atento das transformações histórico-sociais então em curso na Itália, atribuía basicamente à ação da Igreja.

Fundada na relação entre o campo e a cidade, a ficção de Cesare Pavese (1908-1950) também é lembrada pelo tom de lamento pessimista, e por explorar a sensação de impotência, angústia e fracasso, de fatalidade e solidão de seus personagens, geralmente autobiográficos. Pavese considerava o mito – sobretudo o mito do campo como terra primitiva e selvagem, lugar da autenticidade e das raízes – o esconderijo onde se podem encontrar os símbolos fundamentais da vida. Daí a importância capital em sua obra de *Diálogos com Leucó*, que reprocessa em 27 pequenos textos figuras da mitologia clássica (como Édipo, Ariadne, Dionísio, Hércules e Prometeu). A mitologia é pretexto para discutir temas permanentes, como o destino – que derrota igualmente homens e deuses –, a violência, a morte e a poesia. Apesar das aparências, *Diálogos com Leucó* é uma obra socialmente engajada, pois evoca os mitos gregos para negar a importância do indivíduo tomado isoladamente: Pavese enxergava as divindades como uma alegoria das circunstâncias econômicas que condicionam a existência dos homens, seus pensamentos e suas ações.

A preocupação social, recorrente na literatura européia do entreguerras, também marca presença em *Erica e Seus Irmãos*, de Elio Vittorini (1908-1966). Proletário desiludido tanto com o fascismo, ao qual aderiu na juventude, quanto com o comunismo, no qual militou durante a Segunda Guerra, Vittorini é autor de uma obra desigual, mas extremamente lírica, marcada por reminiscências e por um certo tom fabular. Numa prosa ora fragmentada, ora caudalosa, ele conta aqui a história de Erica, mais velha de três irmãos de uma família pobre, no norte da Itália, e os impasses de sua trajetória, cuja única solução parece ser a violência.

Fazem parte da lista de lançamentos duas novas edições da Berlendis & Vertecchia: *Foi Assim*, de Natalia Ginzburg, e *Uma Questão Pessoal*, de Beppe Fenoglio. O primeiro traz uma visão intimista e feminina dos anos do pós-guerra, e o segundo conta a vida de um *partisan*, segundo Italo Calvino num livro "absurdo, misterioso", construído com a "tensão geométrica de um romance de loucura amorosa". *Foi Assim*, de Natalia Ginzburg, escrito após a morte do marido numa prisão nazi-fascista, é, como a maioria das narrativas da autora, centrado no ambiente doméstico e nos conflitos familiares. Prevalece o tom memorialístico e de autoanálise, de exploração meticulosa de estados de alma, tendo como pano de fundo a neblina, as ruas desertas e o inverno cinzento de Turim. Já em *Uma Questão Pessoal*, Fenoglio mistura a luta da Resistência com um triângulo amoroso, para analisar os absurdos da guerra e os abusos do poder.

De outra linhagem, e de outra geração, está Luigi Pirandello (1867-1936), que voltou às estantes em dose dupla, com o genial romance *Um, Nenhum e Cem Mil* e as 12 novelas de *O Velho Deus*, volume inaugural de um projeto deixado inacabado pelo autor, *Novelas para um Ano*, que reuniria 360 textos. Pirandello usava as novelas como exercícios para projetos teatrais e narrativos mais ambiciosos, o que não diminui a qualidade de seus textos menores, como *O Velho Deus*, *A Pensão Vitalícia* e *Limões da Sicília*. Já em *Um, Nenhum e Cem Mil*, ele analisa com ironia e linguagem despojada um problema tipicamente moderno, também presente em seu romance mais famoso, *O Falecido Mattia Pascal*: o descompasso entre o indivíduo e seu papel social. Pirandello é um mestre na arte de romper convenções e desnudar o véu das aparências, o que faz com inventividade ímpar no retrato que pinta de seu protagonista, Vitangelo Moscarda, que mergulha numa crise de identidade quando a mulher faz um comentário irônico sobre seu nariz. O volume traz ainda uma preciosa entrevista concedida por Pirandello a Sergio Buarque de Holanda em 1927.

No alto, de cima para baixo, capas das edições caprichadas de *Erica e Seus Irmãos*, de Elio Vittorini, *Cenas de Vida Siciliana*, de Giovanni Verga, e *O Velho Deus – Novelas para Um Ano*, de Luigi Pirandello

O exercício de Padre Vieira

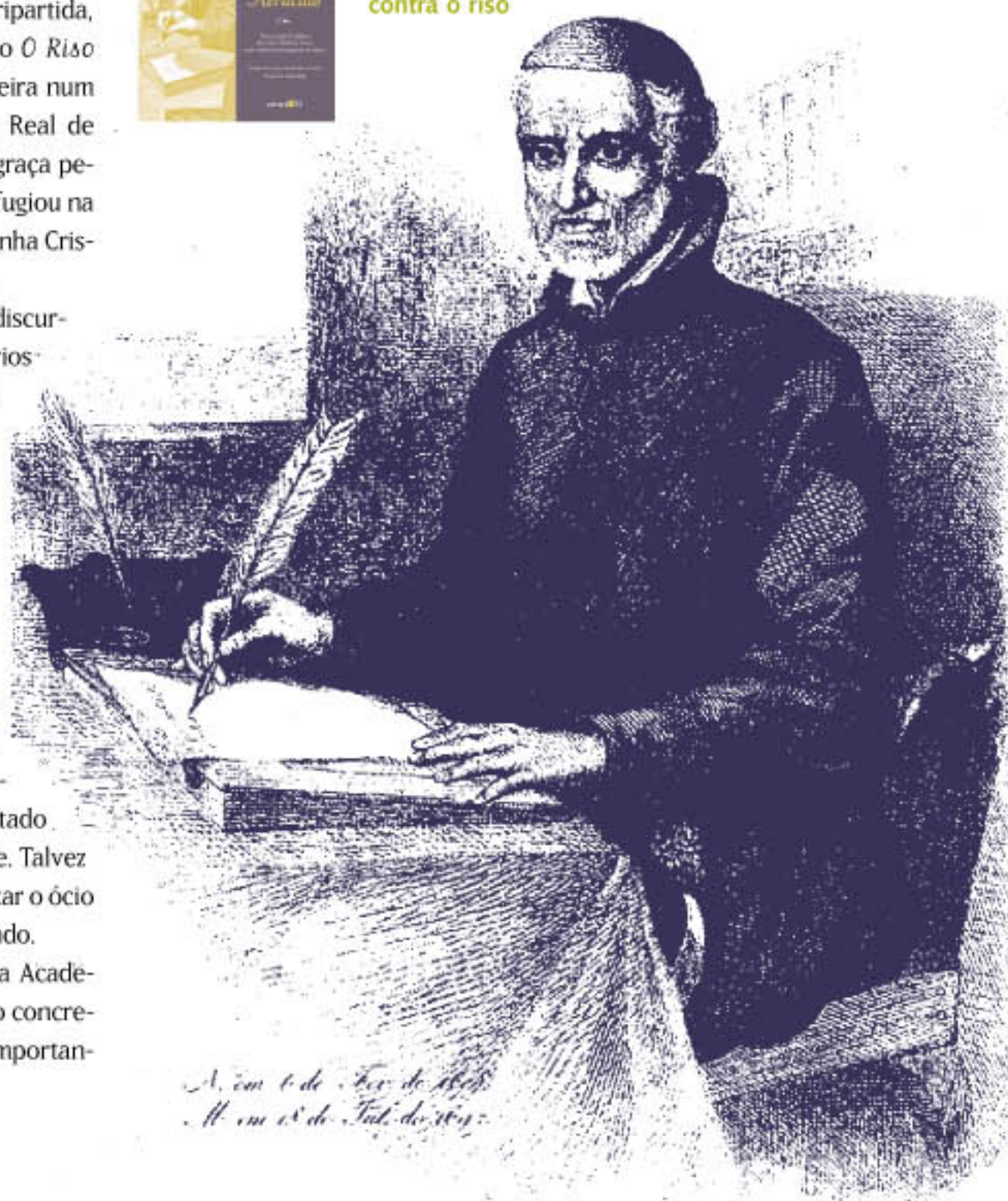
Edição bilíngüe traz discurso pronunciado em italiano na Academia Real de Roma em 1674, numa contenda oratória típica da época. Por João Angelo Oliva Neto

Na última década, os estudos literários relativos à produção luso-brasileira no século 17 caracterizaram-se mais por trazer a público importantes textos sobre o Barroco e sobre os autores do que por divulgar os próprios textos escritos na época, ou seja, as "fontes". Exceção feita, nos anos 90, aos poemas completos atribuídos a Gregório de Matos, só a partir do ano passado as editoras se lembraram do outro autor essencial do período, o padre Antônio Vieira. A contrabalançar positivamente a tendência pelo ensaio – como já vem ocorrendo com a edição de uma seleta dos sermões pela editora Hedra –, é lançado agora *As Lágrimas de Heráclito* (Editora 34, 208 págs., R$ 25), em edição bilíngüe italiano-português, com fixação de textos, atualização ortográfica, introdução e anotação muito bem realizadas por Sonia Salomão.

Reeditar a versão de Francisco Xavier de Menezes – de 1710, um ano após a publicação do original italiano – é fato notável para estudos de tradução. Coordenadora do Centro Studi Antonio Vieira, em Viterbo, Itália, Salomão apresenta-nos edição quadripartida, pois em apêndice acrescenta, também bilíngüe, o discurso *O Riso de Demócrito*, de Girolamo Cattaneo, "adversário" de Vieira num exercício de falas contraditórias ocorrido na Academia Real de Roma em 1674, quando Vieira, aos 61 anos, caído em desgraça perante a Inquisição por sua tolerância com os judeus, se refugiou na Santa Sé para defender-se e trabalhou junto à corte da rainha Cristina, protestante sueca recém-convertida ao catolicismo.

As Lágrimas de Heráclito, que depreciam o riso, e o discurso de Girolamo, que o enaltece, são espetáculos oratórios proferidos no ambiente privado da Academia, cujo tema tinha sido sugerido pela própria rainha, fundadora da Academia Real. Restringindo-nos a Vieira, o discurso na Academia, por mais que suponha réplica, de certo modo é menos agonístico, porque, voltado antes de tudo ao deleite de um público que compartilha sua erudição, reconhece que naquele âmbito político é indiferente a vitória de uma ou outra parte, enquanto os seus conhecidos sermões, por menos que fossem contraditados no púlpito, com pretender instruir persuasivamente ouvintes, decisivos no calor das querelas entre a Igreja e colonos no Brasil, possuíam caráter contencioso, cujo resultado aos interessados era sempre crucial, quando não cruciante. Talvez por isso, como atesta em suas cartas, Vieira preferisse deixar o ócio letrado em Roma e voltar ao Brasil, como acabou ocorrendo.

Entretanto, o próprio caráter privado dos discursos da Academia com o conseqüente distanciamento do debate público concreto e sua urgência específica permite distinguir uma parte importante do processo de formação de Vieira e de todo orador tridentino. Sendo a doutrina cristã pacífica e ali impermeável à polêmica, esses discursos, embora fossem posteriores a vários sermões, revelam como era, por assim dizer, o treinamento dialético dos pregadores da Companhia de Jesus, como se servem do repertório dos autores da Antiguidade, e em particular, como repõem em funcionamento a retórica antiga. Permitem-nos perceber o emprego de estratégia persuasiva, vale dizer, de eloqüência retórica: é como se flagrássemos Vieira exercitando-se antes de entrar em cena. Assim merecem ser lidos e devem ser avaliados não pela comparação excludente com os sermões, mas como sua instância complementar. Precioso livro, publicação corajosa.

Vieira e, ao lado, capa do livro: lágrimas contra o riso

Um relato do não-fazer

Com inteligência, Teixeira Coelho mostra em *Niemeyer, um Romance* uma nova forma de mesclar realidade e ficção

Niemeyer, um Romance. O título é provocativo e a idéia engenhosa: mesclar informações sobre a obra do arquiteto com a obsessão de um fictício biógrafo, sua tumultuada relação com a ex-mulher, suas dificuldades de escrita e, sobretudo, suas considerações íntimas sobre isso tudo. O escritor, Teixeira Coelho, é um respeitado *scholar* nas áreas de arquitetura e artes plásticas que, habilmente, usa seu conhecimento sobre o personagem-título e desliza na segunda frase do livro para uma posição distanciada de autor, investindo o ficcional biógrafo na posição de narrador. O texto, publicado pela Iluminuras (144 págs., R$ 25), é escrito do ponto de vista de um conturbado admirador do arquiteto, envolto no emaranhado de seus pensamentos e na compulsiva busca de articular justificativas externas para um bloqueio interno. Um verdadeiro relato do não-fazer, no qual são levados ao limite a tensão e o contraste entre atividade e inatividade.

Estudiosos escreveram romances não é um fato novo na literatura. Pseudônimos por vezes escondiam autoridades em outras áreas do conhecimento. Mais recentemente, Umberto Eco, em *O Nome da Rosa*, inaugurou uma tendência de mesclar ensaio com ficção, erudição com romance policial. Retirado do seu antigo nicho de mero passatempo, o thriller vem ocupando um espaço significativo na chamada literatura erudita. Rubem Fonseca, Garcia-Roza e Padura Fuentes são alguns exemplos, para nos atermos, apenas, ao continente latino-americano. O escritor cubano acaba de escrever uma interessante obra que mistura dados da vida real de uma personalidade, Ernest Hemingway, com elementos ficcionais. O romance propicia informações valiosas sobre Cuba, reproduz trechos do diário do escritor norte-americano e contempla os aficionados de romances policiais.

Acima, capa do livro de Teixeira Coelho (à esq.): nem entretenimento nem biografia

O problema, e risco, de um tipo de operação como essa é o de não investir suficientemente em nenhuma das áreas e atingir densidades ralas tanto no romance quanto na opção ensaística do texto. Não é esse o caso de Teixeira Coelho. O seu livro frustrará aqueles que desejarem entretenimento ou informações sobre Niemeyer e sua obra. Recompensará, contudo, com inteligência, aqueles que desbravarem o texto angustiado e sufocante sobre a subjetividade do não-fazer. – LAURO CAVALCANTI

Borges, versão brasileira

Edição da Unesp, organizada por Jorge Schwartz, reúne todo o material referente às ligações do escritor argentino com o Brasil

Se a fortuna crítica de um autor pode dar a medida de sua grandeza, *Borges no Brasil* (Editora Unesp, 603 págs., R$ 40) contribui para determinar qual é a dimensão literária de Jorge Luis Borges (1899-1986) no país. O volumoso livro organizado por Jorge Schwartz é uma obra de fôlego que pretende representar a visão brasileira acerca do escritor argentino. Na primeira de suas cinco partes, reúne as conferências – antecipadas pela do argentino Ricardo Piglia sobre a arte de narrar – do simpósio *Borges 100*, promovido pela Universidade de São Paulo por ocasião do centenário de nascimento do autor. Os temas abordados são a relação entre Borges e outros autores, a história, o cinema e a tradução.

Ao lado, capa do livro: obra de fôlego

A seção mais prazerosa do livro é a segunda, que reserva espaço para a palavra do próprio escritor ao coligir vários depoimentos seus feitos em visita a São Paulo, em 1984: "(...) penso que é melhor sentir-se herdeiro que se sentir dono de algo que se transmite", diz ele a respeito da tradição e invenção literárias. Há também preciosos ensaios e textos sobre Borges, como os de Mário de Andrade – o primeiro a reconhecê-lo no país, em 1928 –, Otto Maria Carpeaux, Paulo Rónai, Murilo Mendes e Clarice Lispector.

Na três últimas partes, o volume reproduz quatro entrevistas concedidas à imprensa brasileira, fornece uma vasta bibliografia brasileira sobre Borges que cobre o período de 1970 a 1999 – indispensável para os estudiosos da obra borgiana – e uma pequena iconografia das duas passagens do escritor pelo Brasil. – HELIO PONCIANO

FOTO EDUARDO SIMÕES

POR NELSON DE OLIVEIRA

PASTICHE BEM ESCRITO

Em *O Cheiro de Deus*, o escritor mineiro Roberto Drummond falha ao reciclar a estética da literatura fantástica, mas oferece entretenimento de primeira

A leitura de *O Cheiro de Deus*, novo romance de Roberto Drummond, pode levar o leitor a folhear algumas obras de (e sobre) Thomas Mann. A motivação, é claro, é a sentença jocosa do escritor alemão citada na orelha do livro do autor mineiro: "Se você tem uma família, não precisa inventar outra: é só escrever sobre ela". A tirada é boa e sem dúvida se aplica à trama protagonizada por Vó Micaéla e sua prole, de um lado, e Coronel Bim Bim, do outro. Roberto Drummond confessadamente enfiou em seu novo livro dezenas de Drummonds da sua família. O resultado, no entanto, não é muito animador, e mais adiante se mostrará por quê. Antes, é necessário destacar que, em um dos ensaios sobre Thomas Mann, aparece a seguinte lição de Nietzsche, vociferada pela boca de Zaratustra: "Todo aquele que quiser ser criativo no bem e no mal deverá antes ser um aniquilador, e destruir valores".

A derrapada literária de Roberto Drummond, neste seu novo romance, se deve ao fato de ter optado pela reutilização de formas muito familiares, extraídas da estética fantástica latino-americana, em vez de se voltar à crítica e à destruição dessas mesmas formas. O roteiro existencial de Vó Micaéla é povoado de fantasmas, com quem conversa, e de quebras na ordem natural do mundo: possessões demoníacas que a fazem flutuar pela casa, um lobisomem que canta em aramaico, uma neta que de branca vira negra quando sopra um vento frio, índios do tamanho de uma maço de cigarros, etc. Não, não se trata de *Cem Anos de Solidão*, nem de nenhum outro título de Gabriel García Márquez, ou Juan Rulfo, ou José Cândido de Carvalho. Mas que parece, parece, porque o autor assim o quis. Caso contrário, os pergaminhos de Melquíades, que no final de *Cem Anos de Solidão* revelam fatos futuros da família Buendía, não ecoariam nos manuscritos de Tia Anastácia, que no final de *O Cheiro de Deus* trazem fatos futuros da família Drummond. De qualquer maneira, uma derrapada literária não significa, necessariamente, um equívoco editorial. Muito pelo contrário.

Não há como negar: *O Cheiro de Deus* é muito bem escrito e a sucessão de anedotas costuradas por Roberto Drummond guarda um ritmo agradável, o que torna o romance um delicioso catálogo de chavões do que outrora, neste continente, se publicava com a rubrica de realismo mágico. Querem figura mais pitoresca do que uma cega capaz, graças ao olfato apuradíssimo, de usar um rifle? Ou do que um coronel com dois corações, um votado a Deus e o outro ao diabo? Até mesmo o fato de todos os homens da família terem nomes de uísque – Vô Old Parr, Tio Johnnie Walker, Tio White Horse... – não deixa de ser divertido. Certo aroma kitsch, de frases como "a felicidade é a gente mesmo que tece com a paciência de uma aranha e a alma de uma cotovia", perfuma a obra toda, e até isso tem seu charme. Vó Micaéla e seu clã vivem num castelo em Belo Horizonte, e no livro tudo o que é abstrato cheira: o ódio, o incesto, os eventos que só irão acontecer dali a dias. E, é claro, Deus.

Acima, capa do livro e seu autor: catálogo de chavões do realismo mágico, dos fantasmas a um certo aroma kitsch

José Paulo Paes sempre se queixou de que no Brasil não há bons autores de literatura média. De fato, temos um número gigantesco de escritores em busca da obra-prima, e quase nenhum disposto a alimentar os editores e o grande público com entretenimento de primeira ordem. Jorge Amado fazia isso havia décadas. Quem ocupará seu lugar? Roberto Drummond, se continuar assim. Mas causa profundo desconforto ver o autor de *A Morte de DJ em Paris* e *Quando Fui Morto em Cuba*, marcos da prosa brasileira, metido até o pescoço no convencional de que toda literatura média é feita.

O Cheiro de Deus, de Roberto Drummond. Editora Objetiva, 408 págs., R$ 32,90

FOTO DIVULGAÇÃO

TÍTULO	**Coração das Trevas** Nova Alexandria 136 págs. R$ 18	**Dia de Finados** Companhia das Letras 352 págs. R$ 32,50	**Uma Estrela Chamada Henry** Estação Liberdade 384 págs. R$ 34	**Do Outro Lado do Rio, entre as Árvores** Bertrand Brasil 336 págs. R$ 32	**Vintém de Cobre** **Meias Confissões de Aninha** Global 240 págs. R$ 25
AUTOR	De origem polonesa, **Joseph Conrad** (1857-1924) radicou-se em Londres e se tornou um dos maiores ficcionistas de língua inglesa. Baseando-se em grande parte em suas viagens como marinheiro, escreveu clássicos como *Lord Jim* (1900) e *Nostromo* (1904), além de *O Agente Secreto* (1907).	**Cees Nooteboom** nasceu em 1933, na Holanda, e estreou na literatura em 1955 com a novela *Philip en de Anderen* (*Philip e os Outros*). Publicou diversos relatos de viagem, entre eles *Caminhos para Santiago* (1997), e romances como *Rituais* (1980) e *A Seguinte História* (1993).	**Roddy Doyle**, nascido em 1958 em Dublim, é um dos mais importantes escritores irlandeses da atualidade. Seu primeiro romance, *The Commitments* (*Loucos pela Fama*), de 1987, foi levado ao cinema por Alan Parker. Já Stephen Frears filmou *O Furgão* e, para a TV, *The Snapper*.	Nascido em 1899, **Ernest Hemingway** fez fama também como aventureiro. *Adeus às Armas* nasceu de sua experiência na Itália, durante a 1ª Guerra Mundial, e, *Por Quem os Sinos Dobram*, da luta na Guerra Civil Espanhola. Em 1954, recebeu o Prêmio Nobel de Literatura. Suicidou-se em 1961.	**Cora Coralina** (1889-1985) nasceu em Goiás, onde começou a escrever muito jovem. Contudo, só ficou conhecida aos 76 anos de idade, quando foi "descoberta" por Drummond. Também é autora, entre outros, de *Estórias da Casa Velha da Ponte* e *Poemas dos Becos de Goiás*.
TEMA	A história de Charlie Marlow, que, a bordo de um vapor, sobe o rio Congo em direção ao interior da selva africana, onde encontrará o enlouquecido sr. Kurtz, chefe de um posto de uma companhia mercantil de marfim.	Depois de perder a família em um acidente aéreo, o documentarista Arthur Daane perambula por Berlim, buscando imagens para um filme especial. Em meio ao passado, reencontrará o futuro na obsessão por uma mulher.	No início do século 20, nasce Henry Smart na mais abjeta pobreza de Dublim, e é por meio dela – dos roubos, da mendicância, da fome – que ele acabará se tornando terrorista e herói republicano do IRA.	Marcado pelas feridas da 2ª Guerra Mundial e já no fim da vida, o Coronel Cantwell se entrega em Veneza à paixão por uma jovem condessa italiana, refletindo sobre o mundo e a sua história pessoal.	Poemas em que predomina a temática regional de Goiás. Em que a autora usa as tradições do Estado – os causos, os costumes, o cotidiano – para retratar seu povo e contar as suas próprias origens.
POR QUE LER	Embora seja em grande parte uma crítica ao colonialismo inglês do século 19, o romance permanece atual ao explorar a vulnerabilidade e a relatividade moral do ser humano diante do incompreensível.	Usando toda a sua experiência de viajante e de leitor, o autor constrói um cenário cosmopolita com personagens às voltas com a solidão, o mundo das referências culturais e a história européia recente.	O livro traça um retrato duro e impiedoso da realidade política e social da Irlanda do Norte, entrecruzando com habilidade a miséria de Dublim com os movimentos de independência.	Publicado em 1950, a temática pacifista e amorosa do livro contrasta, mais do que qualquer outro anterior, com a reputação do autor de violento (era caçador e admirador de touradas) e mulherengo.	Diferentemente da maioria dos poetas brasileiros, a autora não tem relação com nenhum gênero ou movimento literário, tirando a força de sua obra da sua própria biografia de gente comum.
PRESTE ATENÇÃO	Exatamente nesses traços humanos perenes, o que permitiu ao diretor americano Francis Ford Coppola transpor a história do romance para a Guerra do Vietnã, no filme *Apocalypse Now*.	Na forma como o autor mescla a verbalização de um estado psicológico com a sua representação por imagens, jogando com o clima e a aparência das cidades por onde o protagonista passa.	Na narrativa seca e objetiva que, entretanto, consegue transmitir com realismo e sem demagogia (o que não é fácil) a afetividade e a humanidade possíveis em meio à brutalidade dos ambientes e fatos descritos.	No uso constante dos diálogos e na narrativa econômica, uma das principais marcas da prosa do autor, que, contudo, nunca abriu mão de ser minucioso e preciso em suas descrições.	Nas inúmeras referências, diretas ou indiretas, aos costumes de um lugar e de uma época remotos (os da vida da poetisa), em especial a repressão dos pais e o sentimento de incompreensão.
EDIÇÃO	Com nova tradução, de Juliana L. Freitas, e prefácio de Otto Maria Carpeaux. A capa, de Antonio Kehl, é bem melhor que as das últimas edições brasileiras.	Traduzido do alemão por José Marcos Macedo. A capa transmite bem o clima sombrio, mas a diagramação esconde o já complicado nome do autor.	Correta, mas a capa, com boa foto, acaba ficando prejudicada com a diagramação que exagerou no tamanho das letras do nome do autor.	Pouco atrativa, tanto na diagramação quanto na ilustração de capa. Apresentação de Luiz Antonio Aguiar.	Investe pesado nos elogios de Drummond, com um texto seu na orelha, além de uma carta endereçada à autora em 1979 e um artigo de jornal de 1980.
TRECHO	*"(...) vi uma expressão de orgulho sombrio, indomável poder, de covarde terror (...). Estaria ele revivendo a vida em todo o seu pormenor, com seus desejos, tentações e renúncias naquele supremo instante, de total conhecimento? Soltou um grito sussurrado a alguma imagem, a alguma visão – gritou duas vezes, um grito que não passava de um suspiro...* *"O horror! O horror!"* (pág. 123)	*"Pensou em juntar a imagem dessas impressões com os pés que descem uma escadaria de metrô, uma multidão em trânsito, sem meta aparente, movimento que, como ali, deixava sua imagem vazia e seguia ininterruptamente para outra parte. Quanto tempo era preciso filmar algo assim para sugerir essa ininterrupção? A eternidade?"* (pág. 119)	*"Deitávamos para dormir no chão alagado com a água do rio Liffey, dormíamos amontoados com as lesmas e os vermes do esgoto. Mamãe sentava nos degraus em ruínas, virando as costas para os fatos suados e horrendos de sua vida, e olhava, através da fumaça mordaz, para as estrelas que cintilavam no céu dublinense."* (pág. 19)	*"O coronel ouvia o bater das ondas, sentia o vento agudo e a aspereza quase íntima do cobertor. Sentia o corpo ao mesmo tempo frio e cálido da moça junto dele, com os seios rijos que a sua mão esquerda contornava levemente. Depois passou a mão defeituosa duas, três vezes pelos cabelos de Renata e em seguida a beijou. A sensação foi pior do que o desespero."* (pág. 164)	*"Foram correntes, amarras, embasamentos./ Foram fortes demais./ Construíram a minha resistência./ Filhos, fostes pão e água no meu deserto./ Sombra na minha solidão./ Refúgio do meu nada./ Removi pedras, quebrei as arestas da vida e plantei roseiras./ Fostes, para mim, semente e fruto./ Na vossa inconsciência infantil./ Fostes unidade e agregação."* (do poema *Semente e Fruto*, pág. 77)

TÍTULO	**Um Inimigo do Povo** L&PM 174 págs. R$ 9	**Assassinos sem Rosto** Companhia das Letras 312 págs. R$ 28	**Por uma Linha Telefônica** Bertrand Brasil 272 págs. R$ 38	**Contos Gauchescos e Lendas do Sul** Globo 368 págs. R$ 25	**Presença de Anita** Objetiva 303 págs. R$ 26,90
AUTOR	**Henrik Ibsen** (1828-1906) nasceu numa pequena cidade da Noruega, de onde saiu para ser um dos famosos dramaturgos do século 20. Estreou em 1849 com *Catiline*, à qual se seguiram, entre outras, *Peer Gynt* (1867), a revolucionária *Casa das Bonecas* (1879), *Ghosts* (1881) e *Heda Gabler* (1890).	O sueco **Henning Mankell** conheceu o sucesso internacional com romances policiais. Além de escritor, é dramaturgo e diretor de teatro, tendo encenado várias peças. Atualmente, divide suas atividades entre a Suécia e Moçambique, onde dirige um teatro em Maputo.	Nascido em 1925, **Andrea Camilleri** é diretor de teatro, TV e rádio na Itália, onde é professor de Direção na Academia Nacional de Arte Dramática. Na literatura, ficou famoso com romances policiais, como *O Ladrão de Merendas*, *A Forma da Água*, *O Cão de Terracota* e *A Voz do Violino*.	Professor, jornalista e industrial, **João Simões Lopes Neto** (1865-1916) é um dos principais nomes do regionalismo gaúcho. Entre suas obras estão *O Cancioneiro Guasca* (seu livro de estréia como ficcionista, em 1910), *Casos do Romualdo*, *Boatos e Bacharéis* e *Viúva Pitorra*.	O jornalista, historiador e escritor **Mário Donato** nasceu em 1915 em Campinas. Entre seus livros está *Galatéia e o Fantasma*, *Madrugada sem Deus* e *Partidas Dobradas*, romance de 1978 que lhe rendeu o Prêmio Jabuti. Morreu em 1992, deixando pronto o ainda inédito *O País dos Paulistas*.
TEMA	Num balneário norueguês, o dr. Thomas Stockmann enfrenta a ira da imprensa, da população e das autoridades ao propor o tratamento das águas poluídas das praias que sustentam a economia da cidade.	Em meio a uma crise pessoal, o inspetor Kurt Wallander investiga o brutal e aparentemente sem sentido homicídio duplo de um casal de idosos, ocorrido em um lugarejo rural ao sul da Suécia.	Os meandros bizarros da vida em um povoado da Sicília no fim do século 19, revelados, de um lado, pela burocracia para se conseguir um telefone e, de outro, por uma dívida de jogo contraída com a máfia.	Reunião de dois livros que compilam contos populares do Rio Grande do Sul: no primeiro, narrados pelo personagem-síntese Blau Nunes – índio velho, tropeiro, peão; no segundo, predomina a catalogação de seres fantásticos.	A relação amorosa e tumultuada de Eduardo, um homem já casado e com dois filhos, com Anita, uma jovem de 17 anos, que se encaminhará para um pacto de morte malsucedido.
POR QUE LER	Publicada em 1882, a peça foi considerada um libelo pelas idéias anarquistas. Reencenada em Paris em 1889, as montagens viraram atos a favor de Alfred Dreyfus, acusado de traição na França.	O livro, de 1991, é o primeiro de uma série cujo protagonista é sempre o inspetor Wallander, um policial longe de ser romântico e cujas histórias já foram publicadas em 29 países.	Assim como *Um Fio de Fumaça*, também publicado no Brasil, o romance mostra uma vertente diferente da obra do autor, que não está ligada à temática de crimes de seus livros mais conhecidos.	Escritas respectivamente em 1912 e 1913, as obras são clássicos do folclore popular, filtrados em narrativas que conseguem aliar a espontaneidade da fala coloquial com o domínio técnico do autor.	Para conferir a polêmica provocada em 1948, quando o livro, publicado pela primeira vez, recebeu uma tarja de "romance proibido" e críticas de setores da Igreja Católica.
PRESTE ATENÇÃO	Em como o dramaturgo não hesita, em alguns momentos, em ser francamente panfletário para mostrar como o indivíduo é vítima dos interesses mesquinhos das elites e da "silenciosa maioria" da comunidade.	No contexto histórico esboçado na trama – uma Europa de nações em desagregação –, em que a palavra "estrangeiro", pronunciada por uma das vítimas antes de morrer, é uma pista crucial para elucidar o caso.	Na fórmula original da narrativa, dividida em "coisas escritas" – longas seqüências apenas com troca de correspondência e documentos – e "coisas ditas", em que é usado apenas o recurso do diálogo direto.	Em como o autor, em vez de se deter na paisagem específica, volta-se mais para os pequenos elementos, os detalhes que dão conta de personagens que, embora comuns, revelam-se complexos nas suas ações.	Em como o autor matiza a relação principal com outros personagens – do extremo da realidade (Lúcia, a mulher de Eduardo) ao da fantasia (Cíntia, a mulher idealizada por ele).
EDIÇÃO	No padrão da coleção *Pocket*, mas com capa acima da média de Ivan Pinheiro Machado, sobre ilustração *Quatro Homens na Mesa* (1923), de Max Pechstein.	No novo padrão da série de romances policiais da editora, com foto especial de Ricardo Hantzschel para a capa e um filete vermelho na lateral de cada página.	Com notas dos tradutores, Giuseppe D'Angelo e Maria Helena Kühner, explicando os jargões e o contexto político da época e do lugar.	A edição vem com um imprescindível glossário de termos gaúchos (mais de 60 páginas) elaborado por Aurélio Buarque de Holanda.	A capa, de Silvana Mattievich, destaca a adaptação de Manoel Carlos para a minissérie da Rede Globo.
TRECHO	*"Não! A maioria nunca tem razão! Esta é a maior mentira social que já se disse! Todo o cidadão livre deve protestar contra ela. Quem se constitui na maioria dos habitantes do país? As pessoas inteligentes ou os imbecis? (...) Que sentido têm as verdades proclamadas pela massa, massa esta que é manobrada pelos jornais e pelos poderosos?"* (trechos da fala do dr. Stockmann, págs. 127 e 128)	*"Durante os sessenta minutos seguintes prevaleceu uma estranha mistura de caos e combate eficiente ao fogo. O atordoado diretor do campo de refugiados vagava de um lado para outro, sem propósito, e Wallander teve de lhe dar uma bronca para que descobrisse quantos refugiados havia no local, porque só assim seria possível uma recontagem."* (pág. 115)	*"No jargão mais trivial usado pelos delinqüentes napolitanos,* parascianno *(ou* paparascianno*) define um membro viril de proporções animalescas. Donde se conclui que este sujeitinho, com a aparentemente inocente troca de uma consoante, acaba por me chamar de 'grandecíssima cabeça de c...!'"* (trecho de carta de Vittorio Marascianno, *prefetto* de Montelusa, pág.28)	*"(...) ajoelhou-se ao lado do corpo e, pegando o facão como quem finca uma estaca, tateou no negro sobre a bexiga, pra baixo um pouco – vancê compreende?... – e uma, duas, dez, vinte, cinqüenta vezes cravou o ferro afiado, como quem espicaça uma cruzeira numa toca... como quem quer estraçalhar uma cousa nojenta... (...)"* (trecho de *O Negro Bonifácio*, pág. 54)	*"(...) Talvez porque só se possui realmente dum ser aquilo de que se conseguiu impregná-lo, e o esforço que se faz para extrair da espessa crosta que é a carne, o mistério do espírito que procuramos, não consegue mais que levar-nos de volta à posse de nós mesmos. Só os amantes sabem que possuir é apenas uma palavra, e nisso consiste o seu desespero."* (pág. 45)

A subversão do cisne

O coreógrafo Mats Ek mostra no Brasil sua revolucionária montagem de *O Lago dos Cisnes* com o Cullberg Ballet, da Suécia

Por Adriana Pavlova

O sueco Mats Ek conseguiu o feito de penetrar na seara quase mítica dos centenários balés clássicos, sair sem arranhões e ainda receber muitos aplausos. São dele as revisões de maior sucesso de peças-chave do repertório do século 19, como *Giselle* e *A Bela Adormecida*, concebidas pelo coreógrafo para o Cullberg Ballet, companhia sueca que ajudou a fazer sua fama pelo mundo e que neste mês chega ao Brasil para primeiras apresentações de seu particularíssimo *O Lago dos Cisnes*, no Rio, em São Paulo e em Porto Alegre.

Aos 56 anos, Mats Ek é um mestre na arte de revirar jóias clássicas pelo avesso e ainda assim conseguir atrair um público diverso. O segredo de seu sucesso talvez seja, nas suas mudanças radicais e nas novas interpretações coreográficas, preservar a história original. O resultado é que os personagens principais, que fazem as tramas serem algo tão próximo do grande público, permanecem em cena, com as mesmas músicas. Nessa fórmula, Ek é capaz de manipular enredos como já havia feito em *Giselle* (1982), cuja história transpôs para um manicômio. O jogo psicanalítico, aliás, se repete — até com mais ênfase — em *O Lago dos Cisnes* (1987), de Ek, em que o príncipe Siegfried tem uma relação edipiana com a mãe.

Ao lado, cena da coreografia que será apresentada em três capitais do país: Siegfried e as bailarinas descalças e carecas

Na montagem, o coreógrafo funde os quatro atos da peça em apenas dois, em quase duas horas de espetáculo. Os pássaros são vividos por bailarinas carecas e descalças, para dar mais dramaticidade. Nessa desconstrução, os cenários são escassos e modernos: um pano vermelho, pequenos arbustos feitos em madeira e até um relógio enorme compõem o ambiente. O famoso segundo ato, em que o príncipe vai parar no lago e descobre duas dezenas de pássaros bailando, ganha nova leitura com oito cisnes quase histéricos se

FOTOS DIVULGAÇÃO

movimentando de um lado para o outro. E, subjacente a tudo, Ek joga pesado na relação de Siegfried com sua mãe, enquanto a amada princesa-cisne é forte, sexual e vigorosa.

Essa dessacralização dos clássicos à sueca alcançou o mundo em remontagens a partir dos anos 80 — o Balé da Ópera de Lyon dançou a versão de Ek para *Carmen* no Brasil no ano passado — confirmando o nome do coreógrafo como um dos mais requisitados criadores contemporâneos em atuação. Filho de Birgit Cullberg, fundadora da companhia, Ek demorou até se decidir pela dança, flertando primeiro com o teatro. Hoje, depois de ter ficado somente com o Cullberg — primeiro como bailarino, depois como coreógrafo e diretor artístico —, voltou em parte às origens. Seu tempo é dividido entre criações de dança para diferentes companhias espalhadas pelo mundo e trabalhos por encomenda para o teatro.

Lamentando não poder vir ao Brasil, onde o Cullberg esteve apenas uma vez, em 1989, para apresentar *Giselle*, Ek falou a **BRAVO!** sobre a curiosidade pelos clássicos, da demora para descobrir sua vocação e sobre a montagem *O Lago dos Cisnes*. Curiosamente, só não concordou em comentar seus projetos futuros: "Não gosto de falar sobre o que farei, prefiro comentar o que já fiz", disse. Abaixo, os principais trechos da entrevista:

BRAVO! — No começo de sua carreira de coreógrafo, nos anos 70, você fez peças com temáticas mais políticas, como *Soweto*, que tratava da questão racial na África do Sul. Quando você recria peças clássicas há a intenção de fazer, de alguma forma, um ato político também?

Mats Ek — Eu nunca considerei que os meus balés fossem políticos, isso era dito por outros. Mas sempre me incomodei muito com o fato de crianças pequenas, jovens, adultos e velhos serem mortos por nada. A minha razão política para tratar de assuntos como a África é uma razão humana. É claro que os grandes balés clássicos podem ter uma leitura social, porque eles apresentam contradições entre ricos e pobres.

Você afirmou que quando era mais jovem não gostava dos balés clássicos. Qual é o motivo, então, de ter decidido trabalhar com recriações de balés de repertório tradicional?

Vi muito pouca dança quando era pequeno. Mas quando eu estava trabalhando com teatro, aos 24 anos, vi pela primeira vez *Giselle*, que tinha Natalia Makarova no papel principal. Fiquei alucinado porque era uma performance incrível. Vi que aquela história tinha um material rico para novos trabalhos pois não tinha sido explorada à exaustão. Havia muito para pensar sobre *Giselle*, como as intrigas entre os dois povos, além dos conflitos individuais de personagens que ofereciam muitas interpretações. Assim que me tornei bailarino e coreógrafo, quis voltar a *Giselle* para explorar todas as suas possibilidades.

Acima, vôo no palco: no segundo ato de Mats Ek, o protagonista encontra oito cisnes histéricos no lago

A história da sua *Giselle* se passa num manicômio. Você tem algum interesse especial em psicanálise?

Não tenho nenhuma educação ou formação na área. Sou interessado em sentimentos, nas razões irracionais do ser humano. Não consigo ter minhas próprias respostas sobre tudo, mas gostaria de refletir.

Como é o seu trabalho nas recriações de balés clássicos comparando com suas peças originais?

A forma é um pouco diferente porque no caso dos clássicos já existe um trabalho anterior a ser destruído. Há um libreto e uma música que servem para que eu mergulhe na fonte e tente chegar no fundo do que estava por ser dito desde a origem daquela obra. Ao longo dos anos, todas essas peças foram sendo alteradas e sofrendo mudanças em todos os cantos do mundo. Preciso destruí-las para criar um novo lugar para elas, sem, contudo, jogar fora o original. Eu dou muito à história original, oferecendo meu ponto de vista.

Existe uma discussão no mundo da ópera sobre a validade das transformações cênicas de títulos clássicos por diretores contemporâneos. Na dança, essa discussão é quase inexistente porque não são tantos coreógrafos que se aventuram nessa área. Você se sente como um desses diretores contemporâneos de ópera?

Considero que os balés antigos fazem parte da minha herança cultural, assim como as versões modernas de óperas colhem influências das histórias antigas. Eu não sei quantas vezes a história de Romeu e Julieta foi usada antes que Shakespeare a usasse. Há muitas histórias e enredos que circulam na nossa civilização há séculos, prontas para serem usadas.

Na sua montagem de *O Lago dos Cisnes*, quando o príncipe Siegfried deixa o castelo de sua mãe, ele está em busca de si mesmo?

Usei o terceiro ato do balé original, quando os bailarinos surgem em *divertissements* de danças de diferentes países, como a possibilidade de apresentar o príncipe numa viagem pelo mundo. O príncipe faz isso em busca de sua amada, mas também para libertar-se de sua mãe, que sempre foi muito castradora. A história é sobre um homem que está crescendo e as dificuldades que ele tem ao amadurecer. A viagem é seu maior passo dado nesse amadurecimento para finalmente livrar-se de sua mãe. No meio da jornada, ele encontra o cisne negro. Essa é a minha solução para a história.

Neste mês, a bailarina e coreógrafa russa Natalia Makarova estará comandando uma nova versão de *O Lago dos Cisnes* para o Balé do Teatro Municipal do Rio. Você acredita que pode ser interessante para a platéia brasileira ver duas versões tão diferentes no mesmo mês?

FOTOS DIVULGAÇÃO

O Lago Tradicional

Balé do Municipal do Rio apresenta a montagem de Natalia Makarova

Por Adriana Pavlova

Mais de 120 anos depois de sua estréia e de inúmeras montagens (a última apresentada no Brasil no mês passado, com o Kirov), *O Lago dos Cisnes* ocupa hoje a posição de balé de maior sucesso de público em todo o mundo. Não é à toa que a história do príncipe Siegfried apaixonado e dividido entre as princesas-cisnes Odete e Odile, com música melosa de Tchaikovsky, estará de volta ao Teatro Municipal do Rio nas sapatilhas de ponta da maior companhia clássica do país, comandada por ninguém menos do que Natalia Makarova. A estrela da dança russa, que fez carreira no Ocidente depois de desertar da antiga União Soviética, foi convidada por Dalal Achcar, presidente da Fundação Teatro Municipal, para assinar a remontagem para a companhia da casa, em busca da qualidade e sucesso da coreografia feita por ela, com os mesmo bailarinos no ano passado, com base na versão integral de *La Bayadère*.

No Balé do Municipal do Rio, *O Lago dos Cisnes* é sinônimo de casa cheia desde sua primeira e histórica montagem em quatro atos, em 1959, assinada por Eugenia Feodorova. Apontada por muitos como a melhor bailarina de todos os tempos no papel duplo das princesas Odete-Odile – uma é má e a outra, boazinha –, Makarova promete para esta montagem um toque dramático. Em cena estarão grande estrelas da dança brasileira, como Ana Botafogo e Cecília Kerche.

Curiosamente, o balé mais popular da história sofreu um pouco até cair no gosto do público. A consagração só veio 18 anos depois da primeira versão da coreografia, apresentada em Moscou no dia 4 de março de 1877. Sentindo-se culpado, Tchaikovsky atribuiu o fracasso inicial à música. No entanto, a sua consagração posterior em obras para balé fez com que o diretor dos Teatros Imperiais Russos pedisse ao coreógrafo Marius Petipa para que montasse *O Lago dos Cisnes* no Teatro Mariinsky, de São Petersburgo. Tchaikovsky reviu a partitura e Petipa mudou o libreto. Deu certo. E continua dando certo até hoje.

As apresentações acontecem de 27 a 30 de setembro e de 4 a 7 de outubro. Quintas e sextas, às 20h30; sábados, às 21h; domingos, às 17h. Preços: R$ 15 a R$ 50.

Claro, absolutamente interessante. Foi o mesmo que fizeram em Paris quando apresentaram a minha *Giselle*. Primeiro houve a montagem clássica, depois a minha. Eu gostaria de enfatizar que as minhas montagens clássicas não podem ser chamadas de versão. A coreografia é alterada, transformando-se em algo novo. Eu pego parte da antiga montagem e faço uma nova, mantendo somente a música e o conceito. A história está lá, senão não poderia ser batizada com o mesmo nome.

Há uma versão muito famosa de *O Lago dos Cisnes* assinada pelo coreógrafo inglês Matthew Bourne para a Adventure Motion Picture, que se tornou conhecida em todo o mundo porque os cisnes são interpretados por bailarinos homens. Você conhece essa montagem? Gosta dela?

Eu nunca a vi, mas já ouvi falar. Sei que é um tremendo sucesso, não é? Sei também que foi feita cinco anos depois da minha. É curioso porque, quando o Cullberg estava na Inglaterra dançando *O Lago dos Cisnes*, acharam que aquela versão do Adventure Motion Picture era mais antiga do que a minha (*risos*)... Foi uma situação engraçada, mas sem importância para mim.

Antes da dança, você passou pelo teatro. Como foi essa mudança?

Desde pequeno, costumava atuar em peças de teatro na minha cidade. Fui estudar teatro e só depois comecei a ensaiar ocasionalmente com alguns bailarinos. Essa experiência foi uma revelação para mim. Nessa época, em 1972, eu já era um homem feito. Comecei a me dedicar à dança muito tarde, aos 27 anos. Como descobri meu caminho muito tarde, sofri muito antes disso, porque até então não tinha encontrado nada que me interessasse e já estava ficando velho.

Você começou como bailarino e também como coreógrafo na própria Cullberg, uma companhia fundada por sua mãe, Birgit Cullberg, considerada a "dama" da dança escandinava, que havia estudado com Kurt Joss. Existe alguma influência da escola alemã de Joss na sua formação?

Eu não tenho certeza disso. Nunca trabalhei com ele, mas dancei uma vez *A Mesa Verde*. Talvez tenha alguma influência. Minha mãe era muito generosa comigo, me ofereceu um contrato de bailarino quando eu ainda era um ignorante completo em dança. Depois, foi ela quem me deu a possibilidade de tentar criar minha primeira coreografia. Birgit nunca se meteu no meu trabalho. Ela nunca se meteu em nada, desde o meu início.

Suas fontes de criação permanecem as mesmas que o moveram a coreografar no início? É a dança que se sustenta sozinha ou há uma ligação forte com outras artes?

É difícil dizer de onde vêm as coisas mas eu posso chutar. Meu chute é dizer que a influência vem da minha vida cotidiana, do convívio com a minha mulher e meus filhos, de viagens, de encontros, de livros, das pessoas nas ruas. É a vida viva que me move a criar, sem muitas outras influências de outras danças. Dança é como eu canalizo as minhas fantasias. ■

FOTOS DIVULGAÇÃO

Ao lado, o enorme relógio que surge, na maioria das vezes, em meio ao cenário econômico

Onde e Quando

O Lago dos Cisnes – Coreografia de Mats Ek com o Cullberg Ballet.
Rio de Janeiro: Teatro Municipal (pça. Floriano Peixoto, s/nº, Centro, tel. 0++/21/2262-3935), dias 1, às 21h, e 2 de setembro, às 17h. Preços: R$ 20 (Galeria) a R$ 120 (Platéia e Balcão Nobre).
São Paulo: Teatro Municipal (pça. Ramos de Azevedo, s/nº, Centro, tel. 0++/11/223-3022), dias 9, às 19h, e 10 e 11 de setembro, às 21h. Preços: R$ 20 (Setor 5) a R$ 120 (Setor 1).
Porto Alegre: Teatro do Sesi (av. Assis Brasil, 8.787, tel. 0++/51/3347-8706), dia 15, às 21h, durante abertura do 8º Festival Porto Alegre em Cena. Preço único: R$ 5

Cena aberta para a Espanha

Teatro do Jockey Club Brasileiro, no Rio, reabre com a peça *Carícias*, do catalão Sergi Belbel, e sedia encontro da nova geração de dramaturgos. Por Mauro Trindade

Nas últimas décadas, o teatro espanhol encontrava-se numa crise de identidade. Influenciado pela televisão e pelo cinema, seus palcos buscavam se aproximar dos efeitos da tela, a ponto de críticos e dramaturgos passarem a falar de um teatro "de imagem" em detrimento do teatro "de texto". Nos anos 90, porém, surgiram jovens autores com uma nova concepção teatral e com uma linguagem própria que não buscava apreender elementos de outras mídias nem se submetia à ditadura do *mise-en-scène*. É essa "pequena revolução" que vai ser apresentada e discutida no 1º Encontro Internacional de Dramaturgia Contemporânea, que reinaugura neste mês o Teatro do Jockey Club Brasileiro, no Rio de Janeiro. Ao mesmo tempo, estréia a peça *Carícias*, do catalão Sergi Belbel, um dos mais representativos integrantes do novo teatro espanhol e que estará presente no encontro. A atriz, autora e diretora Christiane Jatahy é a responsável pelo encontro e pela direção da peça, estrelada por Guta Stresser, Giselle Froés, Gabriel Braga Nunes, Guilherme Piva, Ricardo Blat, Oscar Saraiva e Suzana Saldanha. Em 1992, Christiane foi estudar em Barcelona, onde conheceu a novíssima produção espanhola e seus principais criadores, como Juan Mayorga, Ignacio del Moral, José Sanchis Sinisterra, Raul Dans, Josep M. Benet y Jornet, Paco Zarsoso, que, como Belbel, estarão presentes ao encontro, que inclui palestras, leituras de peças, cursos e oficinas de dramaturgia.

Abaixo, elenco brasileiro da peça *Carícias*, de Sergi Belbel (à esq.), que estará no país neste mês para a estréia e para o 1º Encontro Internacional de Dramaturgia Contemporânea, que contará também com José Sanchis Sinisterra (na pág. oposta), considerado outro grande autor da atualidade

Todos os participantes trabalham até hoje como professores e/ou diretores e possuem amplo domínio da carpintaria teatral. Sinisterra é considerado um dos grandes autores do teatro espanhol da atualidade, e suas últimas peças foram exibidas nos mais diferentes países, a exemplo de *Ay, Carmela*, levada ao cinema por Carlos Saura, e *O Cerco de Leningrado*, encenada pelo Théâtre National La Coline, em Paris, dirigido por Jorge Lavelli. Mas o mais famoso deles é mesmo Belbel, com peças produzidas em diversos países europeus, sendo que *Carícias* e *Morir* já foram adaptadas para o cinema, o que aumentou sua fama a ponto de ser comparado a Pedro Almodóvar. No mês passado, o diretor francês Thierry Trémouroux montou pela primeira vez no Brasil uma peça do autor, *Depois da Chuva*.

A despeito de uma ou outra peça com motivos históricos, a nova dramaturgia espanhola trata de relacionamentos humanos em condições quase sempre *normais*. A diferença é a falta de um tratamento linear das histórias, que acontecem sem a obrigatoriedade de uma seqüência cronológica. É o caso de *Carícias*, cujo texto é baseado em *La Ronde*, do austríaco Arthur Schnitzler, contemporâneo de Freud e também autor de *Breve Romance do Sonho*, que Stanley Kubrick adaptou para o cinema no filme *De Olhos bem Fechados*.

FOTOS DIVULGAÇÃO

Na peça espanhola, são apresentadas 11 cenas mais ou menos independentes, cujas ligações ficam a cargo da imaginação do espectador. Algo bem diferente da passividade imposta pelo formato acabado do cinema e da televisão tradicionais. "O que acontece na cena anterior não tem qualquer relação aparente com o que vai ocorrer na seguinte. O tempo-espaço é quebrado de tal forma que não faz sentido perguntar por que os personagens agem daquela maneira. Não há um passado que os explique. Há uma *presentificação* do texto", diz Christiane.

Com grandes monólogos, diálogos curtos e uma linguagem muito próxima à do cotidiano, as peças desse novo teatro provocam certa desambientação no espectador, como se não estivesse claro onde está o foco dramático, vertigem intensificada pela ambigüidade dos relacionamentos. Uma sensação similar à encontrada em certas obras de Harold Pinter, em *A Solidão dos Campos de Algodão*, do francês Bernard-Marie Koltès, e no recente filme *Amores Brutos*, do mexicano Alejandro González. O que José Sanchis Sinisterra classifica como "*una permanente tensión dialéctica con procesos de signo contrário*".

O 1º Encontro Internacional de Dramaturgia Contemporânea promete ser, antes de tudo, um ponto de troca de idéias entre todos os interessados em teatro moderno. Além dos estrangeiros, farão parte dos debates os brasileiros Amir Labaki, Fernando Bonassi, José Rubens Siqueira, Luis Alberto Abreu e Alcione Araújo. O local escolhido para sediar o encontro é privilegiado. O Teatro do Jockey Club Brasileiro fica em um dos mais belos terrenos da Zona Sul do Rio de Janeiro. Foi fundado em 1950, mas estava fechado havia dez anos. Ele nunca esteve aberto para peças comerciais, sendo utilizado apenas para fins recreativos. Originalmente com 300 lugares e 500 metros quadrados, o teatro agora passa a dispor de um palco reversível e arquibancadas móveis e pantográficas, únicas na cidade. Com isso, é possível alterar, mesmo em cena aberta, a altura e a distância das cadeiras dos espectadores, provocando novas relações entre palco e platéia.

Onde e Quando

Carícias, de Sergi Belbel. Direção de Christiane Jatahy, com Guta Stresser, Giselle Froés, Gabriel Braga Nunes, Guilherme Piva, Ricardo Blat, Oscar Saraiva, Débora Duarte e Suzana Saldanha. Dias 21 e 22, às 21h; dia 23, às 20h. Teatro do Jockey Club Brasileiro (rua Jardim Botânico, 1.003, Gávea, Rio de Janeiro, RJ, tel. 0++/21/2512-9988). Preços a definir.
1º Encontro Internacional de Dramaturgia Contemporânea, de 11 a 19. Mais informações sobre a programação podem ser obtidas pelo telefone 0++/21/2513-4537

Brilho sem alvoroço

8º Porto Alegre em Cena e Festival de Buenos Aires investem em boas atrações, que incluem multimídia, música e dança

A programação dos festivais internacionais de teatro do Cone Sul, que acontecem neste mês no Brasil e na Argentina, não será puxada por um carro-chefe como no ano passado, quando *Le Costume*, do diretor Peter Brook, passou por Porto Alegre, causando grande alvoroço entre os admiradores do maior encenador vivo de teatro do mundo. No entanto, há bons destaques, tanto no 8º Porto Alegre em Cena (15 a 30 de setembro) como na terceira edição do bienal Festival Internacional de Teatro de Buenos Aires (12 a 30 de setembro). Marque-se que as atrações comuns aos dois festivais não se circunscrevem unicamente ao campo teatral, e sim às interfaces do teatro com a multimídia, a música e a dança. Em Porto Alegre, obrigatório citar os espetáculos *Drácula*, do compositor norte-americano Philip Glass e *O Lago dos Cisnes*, com o Cullberg Ballet da Suécia (*veja reportagens nesta edição*); no segundo, marque-se a passagem do compositor iugoslavo Goran Bregovic (autor das trilhas sonoras dos filmes *Underground* e *Rainha Margot*), com sua *Banda e Orquestra para Casamentos e Funerais* e as peças da coreógrafa alemã Sasha Waltz, considerada a maior sucessora européia de Pina Bausch.

O teatro, em sua pretensa forma pura – se se considerar um teatro com ênfase na dramaturgia –, estará bem representado no roteiro de peças nacionais, brasileiras e argentinas. Em Porto Alegre, vale conferir um espetáculo shakespeariano soprado da Lituânia: *Hamlet*, do diretor Eimuntas Nekrosius, com o astro de rock daquele país, Andrius Mamontavas. Nekrosius funde o atormentado personagem do bardo inglês em um cenário feito de gelo, que se torna matéria líquida no decorrer das três horas de duração do espetáculo.

Felizmente, a crise econômica que abala a Argentina e causa estragos no Brasil não parece ter medrado nas relações artísticas entre os vizinhos. Artistas argentinos, aliás, se apresentarão na cidade porto-alegrense com cinco espetáculos, e brasileiros honrarão os vizinhos com shows de música brasileira em Buenos Aires, nas vozes de Ná Ozetti e Elza Soares, entre outros. Mesmo sem o destaque na programação dos festivais deste ano, o que se espera é que a eterna dívida histórica do teatro ocidental para com os festivais seja paga.

Datas, programação e destaques do 8º Porto Alegre em Cena podem ser obtidas no site www.portoalegre.rs.gov.br/poaemcena. Mais informações sobre o Festival de Buenos Aires podem ser acessadas no endereço www.festivaldeteatroba.com.ar. – MARICI SALOMÃO

Abaixo, cena de *A Saga de Canudos*, com o grupo Ói Nóis Aqui Traveiz; à direita, boneca de Elis Regina em *Estrelas do Brasil*, que integra uma série de espetáculos com títeres em Porto Alegre, como *O Ferreiro e o Diabo* (abaixo, à esquerda)

FOTOS FLÁVIO LAMENHA/DIVULGAÇÃO / GIBA ROCHA/DIVULGAÇÃO / ANA TERESA NETO/DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO

Subterrâneos

Teatro do Centro da Terra é inaugurado em São Paulo

Depois de mais de dez anos de planejamento e de percalços para construir um novo espaço cultural em São Paulo, o diretor Ricardo Karman inaugura neste mês o Teatro do Centro da Terra (TCT), cujo nome é inspirado na peça *Viagem ao Centro da Terra*, que Karman encenou em 1992 na cidade, em um túnel sob o rio Pinheiros. Localizada no subsolo de um edifício, a sala se destina a abrigar espetáculos de teatro, dança e música e a proporcionar a formação do público por meio de cursos livres, debates e palestras. "Não queremos vender teatro, mas ensinar como ler uma peça", diz o diretor, que pretende também formar um núcleo de pesquisa em dramaturgia. Além de Karman, o dramaturgo Samir Yazbek – como coordenador –, a pesquisadora Silvana Garcia e os atores Hélio Cícero e Yunes Chami formam o grupo responsável pela concretização do projeto.

Para a inauguração, estão previstas as apresentações da peça *Anjo Duro*, de Luiz Valcazaras, com Berta Zemel (de 13 a 16); da coreografia *Bent – O Canto Preso*, de Sandro Borelli (de 21 a 23); e da cantora Cida Moreira (de 27 a 29). De 5ª a sáb., às 21h; dom., às 19h (R$ 20). O TCT fica na rua Piracuama, 19, Sumaré (tel. 0++/11/3675-1595). – HELIO PONCIANO

Abaixo, palco e cenário: estréia com peça de Valcazaras

POR SÍLVIA FERNANDES

O CLÁSSICO E O CIRCENSE

Folias d'Arte acerta ao unir o distanciamento crítico de Brecht com o melodrama burguês e bem-humorado de *A Maldição do Vale Negro*

A *Maldição do Vale Negro*, nova produção do Folias d'Arte, tem a marca brechtiana, borrada pelo circo brasileiro. A apropriação original do teatro épico resulta de cinco anos de pesquisas que aplicam o distanciamento crítico a formas teatrais ecléticas, apresentadas num misto de pavilhão e arena, o Galpão do Folias, concebido em parceria com o cenógrafo J.C. Serroni. Associando palco e platéia, a disposição socializada do espaço não é gratuita, como não é casual o endereço no centro de São Paulo. Para o Folias, o teatro é um instrumento de ação cultural. A exemplo de outros grupos, o trabalho coletivo é adotado como modelo de uma ética que não existe fora da criação.

A experiência social distinta, moldada na solidariedade, acaba garantindo a superação da cartilha dos mecanismos distanciadores. *A Maldição do Vale Negro* não é redução de Brecht. É uma bem-humorada incisão crítica no melodrama de Caio Fernando Abreu e Luís Arthur Nunes, fiel aos princípios brechtianos quando prova que belo é resolver as dificuldades. No caso, ligadas à exposição das raízes da estrutura melodramática, solidamente plantadas na tragédia familiar e no drama burguês.

Além de extremamente eficaz, a operação cênica é diversão pura. A montagem decompõe o maniqueísmo do gênero, reapresentando os clichês do melodrama e sublinhando a perseguição como eixo da intriga. Ao refazer, em chave cômica, a narrativa imutável do triunfo da virtude, exibe a donzela enganada, o conde usurpador e o cigano espoliado como abstrações sociais, poços de vileza ou de bondade, que reduzem suas contradições de classe ao medo ancestral das masmorras do castelo.

A revisão ideológica do gênero é ambientada no galpão limpo de cenários, fechado pela cortina de franjas que esconde e revela os bastidores da ação. Nesse espaço sem ilusões, Dagoberto Feliz faz o trabalho meticuloso de um maestro. Sua direção é uma regência ao mesmo tempo clássica e circense, pautada em comentários musicais e coreográficos, e modulada pelas interferências da narradora Cacau Merz, ótima na triangulação com o público.

Amparado nos recursos de encenação, o diretor garante o ritmo do espetáculo e abre espaço aos atores. Cabe a eles o movimento difícil de desconstrução da paródia. Como não poderia deixar de ser, aí se concentram os pontos frágeis e fortes da montagem. Os gritos e as ênfases de Valdir Rivaben e Saryda Andara apenas reproduzem o exagero do estilo, causando o efeito de lente que amplia demais e embaça o olhar. O reforço desnecessário cansa e sacrifica a crítica à graça fácil. O reverso do excesso é o trabalho cuidadoso de desmonte das posturas corporais e do sentido do texto. É um prazer observar a composição milimétrica de gesto e fala de Patricia Barros e Paulo Mendes, na revelação do estereótipo e na ironia afiada que corta a retórica falsamente complexa dos termos afetados, cobertos pela poeira da história que o desempenho explicita. O jogo dos dois atores é hilariante quando prolonga o movimento escuso, congela o clichê e deixa entrever bem mais do que o diálogo diz. A exibição dos pés da ingênua sangrando em veias pintadas ou a cegueira alienada do olhar do cigano são sínteses exemplares do caldo de cultura burguesa que o melodrama representa.

Acima, Patricia Barros e Gilson Ajala em cena: espaço aberto para os atores

FOTO IVAN PONTES/DIVULGAÇÃO

A Maldição do Vale Negro, texto de Caio Fernando Abreu e Luís Arthur Nunes. Direção de Dagoberto Feliz, com o elenco do Grupo Folias d'Arte. Teatro Galpão do Folias (rua Ana Cintra, 213, São Paulo, SP, ingressos por telefone por meio do Fun By Net, 0++/11/3097-8687). Em cartaz até outubro; 6ª e sáb, às 21h30; e dom, 20h. R$ 15

EM CENA	**A Terra Prometida**, de Samir Yazbek. Direção de Luiz Arthur Nunes. Com **Luiz Damasceno** e **Marco Antônio Pâmio** (*foto*).	**A Serpente**, de Nelson Rodrigues. Direção de Antonio Guedes. Com elenco da companhia de repertório Teatro do Pequeno Gesto. A encenação faz parte do Festival do Pequeno Gesto, comemoração dos dez anos do grupo.	**Medéia**, de Eurípides. Adaptado e dirigido por Antunes Filho. Com Juliana Galdino, **Kleber Caetano** (*foto*), Suzan Damasceno, Emerson Danesi, Lazara Seugling e elenco do Centro de Pesquisa Teatral (CPT).	**Gota d'Água**, de Chico Buarque e Paulo Pontes. Direção de Gabriel Villela. Com **Cleide Queiroz** (*foto*), Jorge Emil, Rachel Ripani, Leonardo Diniz e a Cia. de Repertório Musical do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC).	**Motorboy**, de Aimar Labaki. Direção de Débora Dubois. Com Núcleo Experimental de Teatro do Sesi.
O ESPETÁCULO	O autor toma emprestado o tema bíblico das diferenças de convicção entre Moisés, que pretende conduzir os judeus do exílio egípcio para a Terra Prometida, e seu sobrinho Itamar. Na caminhada, precisa do apoio do sobrinho, que já não acredita nesse sonho.	Duas irmãs inseparáveis fazem um acordo insólito. A mais realizada cede, por uma noite, o marido à outra, que continua virgem apesar de casada. Entre a comédia e o crime, Nelson Rodrigues faz o resto.	Medéia, mulher de amor desmedido e espírito vingativo, trai o pai e sacrifica o irmão para preservar Jasão, que graças a ela consegue o Velocino de Ouro. Em Corinto, ele a abandona para se casar com a princesa do reino, que será morta juntamente com o pai por Medéia. Nem os filhos que Medéia teve com Jasão escapam de sua fúria.	Versão brasileira da tragédia grega *Medéia*, de Eurípides. Nesta adaptação, Medéia é Joana, e Jasão, um sambista, ambos moradores de um conjunto habitacional da periferia do Rio de Janeiro, a Vila do Meio-Dia. Abandonada por Jasão, que se casa com a filha do proprietário da vila, Joana se vinga, matando os filhos e cometendo o suicídio.	O retrato dramático dos motoboys, a nova tribo de jovens, suburbanos e pobres, lançados nas ruas pela cidadania precária e uma economia selvagem.
ONDE E QUANDO	Sesc Anchieta (rua Dr. Vila Nova, 245, Vila Buarque, São Paulo, SP, tel. 0++/11/234-3000). De 7/9 a 21/10. 6ª e sáb., às 21h; dom., às 20h. R$ 20.	Teatro Villa-Lobos – Espaço 3 (av. Princesa Isabel, 440, Copacabana, Rio de Janeiro, RJ, tel. 0++/21/2543-5782). De 13 a 30. De 5ª a sáb., às 21h; dom., às 20h. R$ 10 e R$ 1,99 (5ª).	Teatro do Sesc Belenzinho (rua Álvaro Ramos, 991, Belenzinho, São Paulo, SP, tel. 0++/11/6605-8143). Até 28/10. 6ª, às 21h; sáb. e dom., às 19h. R$ 20 e R$ 10.	Casa Tom Brasil (rua das Olimpíadas, 66, Vila Olímpia, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3044-5665). A partir do dia 14. 6ª e sáb., às 22h; dom, às 19h. De R$ 25 a R$ 45.	Teatro Popular do Sesi (av. Paulista, 1.313, Cerqueira César, São Paulo, SP, tel. 0++/11/284-3639). Até 2/12. Sáb. e dom., às 16h. Grátis.
POR QUE IR	Yazbek revelou-se um autor original em *O Fingidor*, peça sobre Fernando Pessoa. Escreve conciso e sabe descobrir ângulos novos para assuntos conhecidos. O elenco é de primeira.	O texto praticamente encerra a dramaturgia do autor, que só escreveria a seguir *O Anti-Nelson Rodrigues*. Mesmo sendo uma obra-reflexo de temas anteriores, tem força e inesperada concisão.	Representada pela primeira vez em 431 a.C., *Medéia* é uma obra emotiva no enredo básico (a vingança) e espetacular nos detalhes (os acontecimentos desencadeados). Juntamente com *Édipo Rei*, de Sófocles, atravessou milênios intacta no imaginário ocidental.	Além da beleza das músicas, é uma das melhores peças de Chico Buarque e Paulo Pontes. Os autores conseguem unir o imaginário grego antigo ao melodrama latino em torno do ciúme, da traição e da pobreza.	Aimar Labaki é hoje o autor mais atento ao que se passa no espaço, cada vez mais estreito, entre a juventude e a marginalidade. Depois das peças *Vermute* e *A Boa*, de temáticas semelhantes, ele se ocupa agora de um problema que já existe desde os chamados "surfistas de trem".
PRESTE ATENÇÃO	Em como os personagens não representam apenas a si mesmos, mas um povo. A questão, individual e coletiva, é definir o que seria uma terra prometida e o preço a pagar por ela.	Em como o espetáculo concretiza o objetivo desse grupo carioca de criar uma linguagem cênica nova. A companhia já encenou *Quando Nós os Mortos Despertamos*, de Ibsen. *Henrique IV*, de Pirandello, fica em cartaz até o dia 9 no mesmo teatro.	Em como a abordagem de temas atuais (ecologia) e atuação de um elenco jovem enriquecem, ou não, a obra. A recriação tradicional pode torná-la arqueológica, e intervenções atualizadoras podem acarretar a diluição de um clássico. Antunes prefere o risco.	Em até que ponto uma obra poética com intenção política e crítica consegue manter sua inteireza em uma superprodução que anuncia, como se fosse um dado cultural, o custo da montagem.	Em como o autor, pacato cidadão, conhece a cultura da violência que se espalha pelas cidades. Por não ter fórmulas ideológicas fechadas, Aimar não cria vítimas sociais óbvias. É uma novidade.
PARA DESFRUTAR	Há em vídeo filmes que exploram o tema bíblico da Terra Prometida. A segunda filmagem de Cecil B. De Mille de *Os Dez Mandamentos*, em 1956, tem ótimo elenco – protagonizado por Charlton Heston – e efeitos especiais avançados para a época.	No ciclo de palestras desse Festival Pequeno Gesto, vale conferir *O Trágico e o Corpo sem Órgãos*, de Ivair Coelho Lisboa (dia 4, às 20h), e *O Trágico em Nelson Rodrigues*, de Ângela Leite Lopes (dia 18, às 20h).	No Teatro Sesc Anchieta (rua Dr. Vila Nova, 245, Consolação, tel. 0++/11/3234-3000), o CPT apresenta aos sábados, às 22h, *Prêt-à-Porter 4*. São três cenas criadas e dirigidas pelos próprios atores; é um exercício da "nova dramaturgia" proposta pelo grupo. R$ 10.	*Cambaio*, musical que esteve há pouco tempo em cartaz em São Paulo, marcou a volta de Chico Buarque e Edu Lobo à composição de canções para o teatro. O CD com a trilha da peça foi recentemente lançado. R$ 20 em média.	O espetáculo *Trainspotting*, em cartaz até o dia 30 no TBC (rua Major Diogo, 315, Bela Vista, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3115-4622), trata de um assunto afim (jovens drogados e violentos em um cenário estrangeiro).

FOTOS: TUCA VIEIRA/DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / EMÍDIO LUISI/FOTOGRAMA/DIVULGAÇÃO / GAL OPPIDO/DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / MARISA VIANNA/DIVULGAÇÃO/FIEME

EM CENA	**Ponto de Vista**, de David Hare. Direção de José Possi Netto. Com **Beatriz Segall** (*foto*), Miriam Pires, Adriana Esteves e Marcelo Anthony.	**Vassah – A Dama de Ferro**, de Máximo Górki. Direção de Alexandre de Mello. Com **Ittala Nandi** (*foto*), Amaury Alvarez, Renato Borghi, Fernando Peixoto, José Celso Martinez Corrêa, Renata Soffredini, Wanda Stefânia.	**Intimidade Indecente**, de Leilah Assumpção. Direção de Regina Galdino. Com **Irene Ravache** e **Marcos Caruso** (*foto*).	O grupo **Balé Folclórico da Bahia**, dirigido por Walson Botelho, em turnê nacional para apresentar seu novo espetáculo, *Rapsódia Nordestina*.	**11ª Mostra Nacional de Dança de Araxá – FestSesi.**
O ESPETÁCULO	As diferenças de mentalidade entre uma atriz em declínio, a filha e o genro, que vivem em universos antagônicos. O genro vê o oportunismo como algo normal; a filha crê abstratamente que o amor resolve os problemas, enquanto a matriarca se apega às noções de honra e dever.	A ganância suicida das elites russas às vésperas da revolução que acabaria com este mundo de riqueza e prepotência. Vassah é a mulher dura que herdou uma companhia de navegação e trata funcionários e parentes como objetos.	Os reencontros de um casal que se separou aos 50 anos de idade. Em quatro grandes movimentos, eles se reaproximam até os 80 anos, numa seqüência de confissões e lembranças que envolvem amor, rompimento, companheirismo e solidão.	Criada como parte das comemorações dos 500 anos do Descobrimento do Brasil, a peça explora as tradições populares do Nordeste. É dividida em oito quadros: *Boi-Bumbá*, *Xaxado*, *Ginga*, **Maracatu Rural** (*foto*), *Maculelê*, *Samba de Roda*, *Capoeira* e *Afixirê*.	Décima primeira edição do festival, que neste ano reúne 62 grupos de nove Estados brasileiros e a bailarina Ana Botafogo. Além da apresentação das companhias (*na foto*, a **Companhia de Dança Sesi Minas**), palestras, oficinas e conferências estão na programação.
ONDE E QUANDO	Teatro da Faap (rua Alagoas, 903, Pacaembu, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3662-1992). A partir do dia 6. De 5ª a sáb., às 21h; sáb., às 19h. De 25 a R$ 35.	Teatro Sérgio Cardoso (rua Rui Barbosa, 153, Bela Vista, São Paulo, SP, tel. 0++/11/288-0136). Até dia 23. De 5ª a sáb., às 21h; dom., às 18h. R$ 25.	Teatro Renaissance (alameda Santos, 2.233, Cerqueira César, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3069-2233). Até o dia 30. 6ª, às 21h30; sáb., às 20h e 22h; dom., 17h e 19h. R$ 50.	Dias 18 e 19 (T. Carlos Gomes, Rio, tel. 21/2232-8701); 21 (Sesc Santos, tel. 13/3227-5959); 23 (T. Municipal SP, tel. 11/223-3022); 26 (Palácio das Artes, BH, tel. 31/3237-7234), 30 (T. Guaíra, Brasília, tel. 41/322-8191).	De 2 a 9, em espaços culturais de Araxá, MG. Informações pelo telefone 0++/31/3241-7181.
POR QUE IR	A dramaturgia da alienação e do cinismo, tema inevitável do teatro contemporâneo, tem em Hare um autor alerta. Beatriz Segall, sempre ligada ao teatro de bom nível, está acompanhada de uma veterana excelente (Miriam) e de jovens intérpretes que circulam bem pelo cinema, a TV e o palco.	Górki é um autor de grande força poética e indignação social. Sempre comove, mesmo nos exageros de enredo e de abordagem política. O espetáculo é representativo do teatro de grandes idéias, nem sempre fáceis de encenar.	Leilah Assumpção é autora de uma sólida dramaturgia sobre a mulher solitária ou em busca amorosa. É um teatro psicológico, mas atento à realidade social da classe média dos anos 60 em diante. Elenco perfeito.	O grupo, criado em 1988 por Walson Botelho e Ninho Reis, é referência mundial na pesquisa e encenação de danças folclóricas brasileiras. Entre os prêmios que recebeu, destacam-se o de Melhor Pesquisa em Cultura Popular e o de Melhor Preparação Técnica de Elenco, concedidos pelo Ministério da Cultura em 1996.	A proposta do festival é a de aproximar o público dos artistas e profissionais da dança e se tornar um circuito alternativo às grandes capitais. Esta edição tem um número maior de companhias convidadas.
PRESTE ATENÇÃO	Em como Hare inova em meio a uma situação básica e antiga do teatro: a presença de uma senhora altiva num meio em crise. Ela pode ser apenas um previsível elemento conservador, mas, também, o contrário.	Em como Ittala Nandi é fiel ao teatro ideológico e luta para ter a dureza sombria de Vassah. Isso não lhe é fácil por ser uma atriz que irradia encanto desde *O Rei da Vela* e *Na Selva das Cidades*, obras-primas do Teatro Oficina.	Em como a encenação e o elenco fogem do melodrama em favor de uma sonata de afetos perdidos e possibilidades sonhadas. Sutileza, enfim.	Na qualidade técnica do grupo – que, para a crítica americana Anna Kisselgoff, consegue ao mesmo tempo "preservar e transformar suas raízes" – e no cuidadoso trabalho de pesquisa, graças ao qual se descobriram semelhanças entre diferentes festejos nordestinos.	Nas apresentações de Ana Botafogo, a mais importante bailarina brasileira. Ela apresenta, nos dias 3 e 4, peças de repertório clássico, que a consagraram como uma artista de reconhecimento internacional.
PARA DESFRUTAR	De outro grande dramaturgo, Elmer Rice (1892-1967), *Máquina de Somar*, fica em cartaz até o dia 30 no Teatro Sérgio Cardoso (rua Rui Barbosa, 153, Bela Vista, tel. 0++/11/288-0136). 6ª e sáb., às 21h; dom., às 19h. R$ 10.	O filme *Prata Palomares* (1970), de André Faria: um experimental sobre o Brasil dos anos 70, caótico e apaixonado, com Ittala, Renato Borghi, Carlos Gregório e outros bons intérpretes. Versão em vídeo.	Também de Leilah Assumpção, o livro *Na Palma da Minha Mão* (ed. Globo, 192 págs., R$ 23) é um aberto depoimento pessoal das relações da autora com a filha.	O Teatro Guaíra, onde o grupo se apresenta, é um espaço cultural importante para a história da dança nacional. Sede do Balé Teatro Guaíra (rua Conselheiro Laurindo, s/nº, Curitiba, PR, tel. 0++/41/322-2628, r. 238), permite que se agende uma visita a seus auditórios, camarins e oficinas.	Entre as atividades paralelas, vale conferir, de 5 a 7, as oficinas de dança clássica, ministradas por Pablo Moret, às 9h, e Touchi Koubayashi, às 10h. No dia 9, Cristina Helena e Márcio Melo apresentam a *Conferência Didática da Dança*.

UMBERTO EGO E GILBERTO GIDELEUZE ABREM UMA...
VIDEOLOCADORA
LANÇAMENTOS
AVENTURA
INFANTIS
BERGMAN
CACO GALHARDO